


Rheinische

Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben

von

Professor L. Bischoff.

Zweiter Jahrgang,

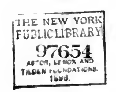
Juli 1851 bis Juli 1852.

June



Verlag von M. Schloss in Cöln.

Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler und Buchdrucker in Cöln.



Inhalts-Verzeichniss

zum zweiten Jahrgang der Rheinischen Musik-Zeitung *für Kunstfreunde und Künstler.*

A. Leitende Artikel und abhandelnde Aufsätze.

B. Analysen und Beurtheilungen grösserer Werke, wie Opern, Oratorien, Sinfonien u. s. w. und musikalischer Schriften.

C. Kritische Anzeigen kleinerer Werke.

D. Zur Biographie und Charakteristik von Tonkünstlern.

E. Erzählungen und Gedichte.

F. Musikleben der Zeit.

1. Schilderungen von musikalischen Zuständen, Vereinen u. s. w. und ausführliche Berichte über Musikfeste, Concerte, Theater u. s. w.

II. Kürzere Mittheilungen.

a) Notizen über Tonkünstler und neue Compositionen.

b) Kunst-Nachrichten aus:

G. Vermischtes.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 53. **Cöln**, den 5. Juli 1851. **II. Jahrg. Nro. 1.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Friedrich Chopin.

Von

F. Liszt. *)

I.

Wie schmerzlich auch sein Verlust von allen Künstlern und Allen, die ihn kannten, bedauert wird, so ist es doch vielleicht erlaubt zu zweifeln, ob der Augenblick schon gekommen sei, wo Chopin, nach seinem wahren Werth geschätzt, die hohe Stufe einnimmt, auf welche ihn aller Wahrscheinlichkeit nach die Zukunft stellen wird.

Wenn es sich schon oft bestätigt hat, dass kein Prophet in seinem Vaterlande etwas gilt, spricht dann nicht auch die Erfahrung dafür, dass die Propheten, das heisst die Männer der Zukunft, die Männer, welche die künftige Zeit ahnen und sie durch ihre Werke uns näher bringen, von **ihrer** Zeit nicht als Propheten erkannt werden? Und wir möchten kaum wagen zu behaupten, dass es anders sein könnte. Die jungen Künstlergenerationen mögen sich noch so sehr verwahren gegen die Saumseligen, deren unabänderliche Gewohnheit es ist, die Lebenden mit den Todten zu begraben: in der Musik und in der Kunst überhaupt ist es oft der Zeit allein aufbehalten, die volle Schönheit und das volle Verdienst ihrer Werke an den Tag zu bringen.

Da die mannigfachen Formen der Kunst eigentlich nur Zauberformeln sind, um Empfindungen, Gefühle und Leidenschaften hervorzurufen, so offenbart sich das Genie durch das Schaffen von neuen Formen, die manchmal nur solchen Empfindungen gerecht sind, welche in dem Kreise der Verzauberten noch gar nicht wach geworden. Kann man nun wohl sich der Hoffnung hingeben, dass in den Künsten, in denen das Gefühl an die Erregtheit, ohne Vermittlung durch den Gedanken und die Reflexion, gebunden ist, schon die Einführung neuer und ungewohnter Formen und Weisen allein **kein** Hinderniss sei für das unmittelbare Verständniss eines Werkes? Die Ueberraschung, ja selbst die Ermüdung, welche das Fremdartige unbekannter Eindrücke herbeiführt, machen, dass diese der grossen Menge wie eine Sprache klingen, die sie nicht versteht und die ihr eben deshalb anfangs barbarisch vorkommt. Schon vor der Mühe, die man sich geben muss, das Ohr daran zu gewöhnen, schrecken Viele zurück, und sie weisen dann hartnäckig jedes ernstere Studium derselben von sich ab. In der Regel sind es vor allen die lebenvollsten und jüngsten Organisationen, welche noch am wenigsten verstrickt in den Reiz der Gewohnheit, der übrigens selbst da, wo er unüberwindlich ist, Achtung verdient, sich erst aus Neugier, dann mit Leidenschaft auf das neue Idiom legen; durch sie dringt es durch bis in die widerspenstigen Regionen des Publikums, durch sie fasst auch dieses am Ende den Sinn, die

*) **Liszt** hat in der *„France musicale“* eine Reihe von Artikeln über Chopin († 28. Octob. 1849) geschrieben, welche durch Inhalt und Form gleich anziehend sind. Wir geben einen Auszug, oder vielmehr eine zusammenhängende Auswahl derselben, denn ein Auszug würde die eigenthümliche Farbe des Ganzen verwischen, während dasjenige, was wir unsern Lesern aus jenem Kranz, den der Freund und der geniale Künstler auf das Grab des Freundes und des genialen Künstlers legt, darbieten, nicht bloss die Ansichten und Urtheile desselben, sondern auch soviel wie möglich das lebendige Colorit wiederzugeben trachten wird, an welchem bei Liszt die Innigkeit des Gefühls für den Dahingeschiedenen und die feurige Liebe für die neu-romantische Gattung der Musik gleichen Antheil haben.

D. Red.

Bedeutung, den Bau desselben und lässt seinen Eigenthümlichkeiten oder seinem Reichthum Gerechtigkeit widerfahren. Deshalb haben diejenigen Tonkünstler, welche sich nicht an das hergebrachte Geleise binden, mehr als andere Künstler die Hülfe der Zeit nöthig. Sie können nicht einmal hoffen, dass der Tod ihren Arbeiten einen augenblicklichen Mehrwerth gebe, wie dies bei Gemälden der Fall ist, und keiner von ihnen kann zum Vortheil seiner Partituren die List jenes niederländischen Malers wieder auffrischen, der seine Frau veranlasste das Gerücht von seinem Tode zu verbreiten, um den Vorrath in seiner Werkstatt zu vertheuern.

Wie gross demnach auch die Popularität ist, welche ein Theil der Compositionen des Mannes erlangt hat, dessen Lebenskraft körperliche Leiden schon lange vor seinem Tode gebrochen hatten, so ist doch zu vermuthen, dass die Nachwelt für die Schätzung seiner Werke einen ernstern Maassstab anwenden wird, als die Gegenwart. Die zukünftigen Geschichtschreiber der Musik werden demjenigen sein volles Recht angedeihen lassen, der sich durch ein so seltnes melodisches Genie, durch so glückliche und merkwürdige Erweiterungen des harmonischen Gewebes ausgezeichnet hat, so dass man seine Eroberungen mit Recht höher schätzen wird, als manches Werk von grösserer Ausdehnung, welches ganze Orchester spielen und wieder spielen, ganze Schaaren von Prima Donna's singen und wieder singen.

Dadurch dass Chopin sich auf den Rahmen des Pianofortes ausschliesslich beschränkte, hat er unserer Meinung nach bewiesen, dass er eine der wesentlichsten Eigenschaften eines Schriftstellers oder Componisten besass, nämlich die richtige Würdigung der Form, in welcher es ihm verliehen, Ausgezeichnetes zu leisten. Und dennoch hat diese Thatsache, die wir ihm zu hohem Verdienst anrechnen, der Bedeutung seines Rufes geschadet. Ein Anderer hätte im Besitz so vorzüglicher melodischer und harmonischer Schöpfungskraft schwerlich den Versuchungen widerstanden, welche der Gesang der Saiten unter dem Bogen darbietet, das Schmachten der Flöte, das Dröhnen der Trompete, welche wir noch immer eigensinnig für die einzige Botin der alten heidnischen Göttin halten, um deren vorübergehende Gunst wir buhlen. Welcher gereiften Ueberzeugung bedurfte es nicht für ihn, um sich auf ein anscheinend dürreres Gebiet zu beschränken und diesem Blüthen zu entlocken, die in einem solchen Boden auf die Hoffnung des Gedeihens verzichten zu müssen schienen? Welch' eine tiefe Durchschauung offenbart nicht diese ausschliessliche Wahl des Mittels, die verschiedenen Wirkungen der Instrumente ihrem gewöhnlichen Gebiete, auf welchem der lärmende Schaum sich an der Brandung bricht, zu entreissen und sie in einen engern, aber mehr idealischen Kreis zu bannen? Welch' eine vertrauende Vorahnung der künftigen Macht seines Instruments bei dieser entsagenden Zurückweisung eines so verbreiteten Empirismus, dass ein Anderer es wahrscheinlich für widernatürlich gehalten hätte, so grosse Gedanken ihren gewöhnlichen Dolmetschern zu entziehen! Wie müssen wir diesen bedachten Sinn für das Schöne um seiner selbst willen bewundern! Auf der einen Seite entzieht er sein Talent dem gemeinen Hang, jeden Span Melodie auf hundert Pulte zu vertheilen, und auf der andern bereichert er die Hülfsquellen der Kunst, indem er uns lehrt, sie auf einen beschränkten Raum zu concentriren.

Weit entfernt davon, in dem Lärm des Orchesters seinen Ruhm zu suchen, begnügte sich Chopin damit, seine Gedanken auf der Tastatur des Klaviers vollständig verlebendigt zu sehen. Er erreichte immer seinen Zweck, der kein anderer war, als dem musikalischen Wesen seiner Idee nichts von seiner Kraft einbüssen zu lassen: aber er verschmähte die Wirkungen der Massen und den dicken Pinsel des Dekorationsmalers. Man hat aber noch nicht mit genügendem Ernst und gehöriger Aufmerksamkeit den Werth der Zeichnungen seiner feinen Feder in Betracht gezogen, denn man ist ja heutzutage gewohnt nur diejenigen Tonkünstler eines grossen Namens würdig zu achten, welche wenigstens ein halbes Dutzend Opern, ebensoviel Oratorien und einige Sinfonien hinterlassen haben; man fordert von jedem Musiker Alles und wo möglich noch etwas mehr. Ob mit Recht, ist sehr problematisch. Wir sind weit entfernt, den schwerer zu erlangenden Ruhm und die wirkliche Ueberlegenheit jener epischen Sänger in Frage zu stellen, welche ihre glanzreichen Schöpfungen auf einem breiten Grunde entfaltet haben; allein wir wünschten nur, dass man bei musikalischen Werken in Bezug auf materielle Verhältnisse denselben Maassstab gelten liesse, wie bei den andern schönen Künsten, z. B. bei der Malerei, wo man eine Leinwand von 20 Quadratzoll, wie die Verzückung des Hesekiel, oder den Kirchhof von Ruys-Dael, zu den Meisterstücken rechnet, die man eben so hoch oder höher hält, als manches Gemälde von weit grösserm Umfang, selbst wenn es von einem Rubens oder Tintoretto wäre. Ist Beranger deswegen weniger ein Dichter, weil er seine Gedanken in die engen Schran-

ken des Volksliedes gebannt hat? Verdankt nicht Petrarca seinen Triumph seinen Sonetten, und wer von den Bewunderern dieser kennt sein Gedicht über Afrika? Wir zweifeln nicht daran, dass die Vorurtheile immer mehr schwinden werden, welche einem Künstler, der nichts als Sonaten, wie die von Franz Schubert geschrieben hätte, den Rang vor manchem andern streitig machen, der die platten Melodien von vielen Opern, die wir nicht anführen wollen, in Partitur gesetzt hat. Auch in der Musik wird man nach und nach in den Compositionen verschiedener Gattung vor allem der Beredsamkeit und dem Talente Rechnung tragen, mit denen die Ideen und Gefühle ausgesprochen werden, ohne Rücksicht auf den Raum und auf die Mittel, wodurch es geschieht.

Nun kann man aber Chopin's Arbeiten unmöglich einer verständigen Analyse unterwerfen, ohne darin Schönheiten erster Grösse, einen vollkommen neuen Ausdruck und ein ebenso originelles als vollendetes harmonisches Gewebe zu finden. Bei ihm rechtfertigt sich die Kühnheit immer, der Reichthum, ja das Ueberströmen selbst, schliessen die Klarheit nicht aus, das Sonderbare artet nicht in barocken Eigensinn aus; die Zierarbeit bildet kein Gewirr, der Luxus der Ornamente erdrückt nicht die Schönheit der Hauptlinien. Seine besten Werke sind reich an Combinationen, von denen man behaupten kann, dass sie in der Behandlung des musikalischen Stils Epoche machen. Gewagt, glänzend, verführerisch, umkleiden sie ihre Tiefe mit so viel Anmuth, ihre Kunst mit so viel Reiz, dass man sich nur mit Mühe ihrem hinreissenden Zauber entwindet, um sie kaltblütig von dem Gesichtspunkte ihres theoretischen Werthes uns zu beurtheilen. Dieser Werth ist schon gefühlt worden, aber man wird ihn immer mehr anerkennen, wenn die Zeit einer genauen Untersuchung über die Dienste kommen wird, welche der Tonkunst in der Periode geleistet worden sind, welche Chopin durchlebt hat.

Ihm verdanken wir jene Ausdehnung der Accorde, sowohl der voll angeschlagenen, als der arpeggirten und der durch mehrere Octaven gebrochenen; jene chromatischen und enharmonischen Windungen, wovon seine Etüden so überraschende Beispiele enthalten; jene kleinere Gruppen von obeneingegebenen Noten, welche wie ein farbiger Thau auf die melodische Figur herabfallen, und zu denen man bis auf ihn nur die Fiorituren der ältern italiänischen Gesangschule zum Vorbild genommen hatte. Indem er die Grenzen erweiterte, innerhalb welcher man sich bisher gehalten, verlieh er dieser Gattung von Schmuck das Unerwartete und Mannichfaltige, welches ausserhalb des Bereichs der menschlichen Stimme lag, die man bis dahin für das Klavier in sogenannten Verschönerungen sklavisch copirte, welche stereotyp und monoton geworden waren. Er erfand jene bewundernswerthen harmonischen Fortschreitungen, welche selbst denjenigen Blättern, die durch ihren leichten Stoff kaum auf solche Bedeutung Anspruch machen konnten, einen ernsten Charakter verliehen. Doch was that der Stoff? Die Idee, die man aus ihm hervorzaubert, die Erregtheit, die man darin schwingen lässt, erhebt, veredelt, vergrössert ihn. Wie viel Melancholie, wie viel Feinheit, wie viel Scharfsinn, wie viel Kunst besonders in jenen Meisterwerken von Lafontaine, deren Stoff ein so gewöhnlicher und deren Titel so bescheiden sind! Etüden und Präludien ist ein ebenso bescheidener Titel; trotzdem werden die Musikstücke von Chopin, welche ihn führen, auf immer vollendete Typen einer Gattung bleiben, die er geschaffen hat und die wie alle seine Werke, dem Charakter seines poetischen Genies entsprungen ist.

Fast die ersten von seinen Arbeiten, tragen sie das Gepräge einer jugendlichen schöpferischen Kraft, welche in einigen seiner folgenden Werke, die mehr gearbeitet, mehr gefeilt, mehr gelehrt geschrieben sind, allmälig schwindet, um sich in seinen letzten ganz und gar zu verlieren; denn diese sind Erzeugnisse einer überreizten Sentimentalität, die man die mühsame Frucht der Erschöpfung nennen möchte.

Musik in St. Petersburg.

Seit langer Zeit haben wir keine so glänzende Saison in Petersburg gehabt, als in diesem Winter. Die Schlagbäume an den Grenzen waren dieses Jahr nicht so unerbittlich; fremde Künstler strömten herbei und brachten neues Leben in die Theilnahme des Publikums, welche in den letzten Jahren, wo nur die hier angesessenen Künstler sich hören lassen konnten, beinahe eingeschlafen war. Und doch sind die ausgezeichneten Musiker nicht selten in Petersburg: Vieuxtemps, Schuberth, Henselt und Maurer sind Namen von gutem Klang in der musikalischen Welt. Auch an Musik-Vereinen fehlt es nicht. Wir haben die berühmte philharmonische Gesellschaft, zu welcher die tüchtigsten Mitglieder der kaiserlichen Orchester gehören; sie gibt jährlich zwei grosse Concerte zum Besten ihrer

Wittwen und Waisen. Wir haben, Dank der unermüdlichen Beharrlichkeit Vieuxtemps, seit 5 Jahren die trefflichen Quartett-Unterhaltungen; wir haben eine Singakademie, eine Liedertafel, u. s. w. u. s. w. Aber das Publikum überhaupt, und besonders das Petersburger, ist nun einmal so gemacht, dass es immer etwas Neues haben will und das Neue, zumal wenn es recht weit her kommt (was denn freilich bei unserer Lage unter dem Nordpol fast immer der Fall ist), demjenigen vorzieht, was es selbst besitzt, mag dies auch noch so schön sein. So hat denn dieses Jahr die Anwesenheit von Schulhoff, den Brüdern Wieniawski, den Geschwistern Neruda, Seymour Shiff, Apoll. v. Kontski das Publikum aus jener Lethargie aufgerüttelt, welche unsere Künstler tief beklagten. Der Umschwung und die Rückkehr zur Musik war sogar so gross und andonernd, dass trotz der ungeheuren Menge von Concerten — es fanden bis zu acht an Einem Tage statt, zwei des Morgens und sechs des Abends — die Säle fast immer bis auf die letzten Plätze besetzt waren, so dass unsere Gäste mit der reichen Aerndte an Rubeln und Banknoten die beste Meinung von der Bevölkerung der russischen Hauptstadt mit nach Hause genommen haben.

Julius Schulhoff hat vier Concerte gegeben mit einem Erfolg, wie ihn seit Liszt noch kein Pianist in St. Petersburg erlebt hat. Das ist viel gesagt und doch nur die reine Wahrheit, und übrigens war dieser Erfolg auch vollkommne Gerechtigkeit, die man einem wahren Talente zollte. Schulhoff ist einer von den angenehmen, anmuthigen und bescheidenen Pianisten, die so selten geworden sind, seitdem die neuesten Heroen des Instrumentes, weil sie an Geist ihren Vorgängern nicht gleichkommen konnten, sie im Lärmmachen zu übertreffen beschlossen, und die sogenannte „Orchestration des Pianofortes“ erfunden haben. Die Orchestration des Pianofortes! d. h. ein Klavier, das allein alle Instrumente, alle Klangfarben des Orchesters vertreten und ein Spieler, der mit seinen zwei Händen die Verrichtung von hundert Händen vollbringen will. Herr des Himmels! welch eine Herkulesarbeit! — Aber die Natur lässt sich nicht ungestraft beleidigen. Unsere Orchestro-Pianisten erreichen mit dem hageldichten Dreinschlagen, wobei sie ihre Arme zu Dreschflegeln machen, die Saiten sprengen und die Tasten und Hämmer ihrer armen Instrumente verrenken, nichts anderes als ein entsetzliches Getöse, und das ist doch wahrhaftig eben nicht das Charakteristische eines Orchesters! und wenn sie dann auf den Einfall kommen für das wirkliche Orchester zu componiren, so bringen sie dafür nichts zu Stande, als Klaviermusik. Sie wollten das Orchester auf's Piano pfropfen, und das Orchester rächt sich und spielt in ihren Compositionen nur Klavier.

Doch kommen wir auf Schulhoff zurück. Er spielt nicht Orchester, sondern Klavier, er macht Musik, nicht Lärm, er setzt nicht in Erstaunen, aber er trifft das Herz. Schulhoff ahmt weder Liszt noch Thalberg nach, er hat seine eigene Spielart. Allerdings ist sein Genre nicht grossartig, seine Bravour nicht betäubend und seine Compositionen sind nur bescheidne Kleinigkeiten: aber in diese Barcarolen, Idyllen, Romanzen und Tänze weiss er eine Anmuth, einen Reiz, ein Gefühl zu legen, welche unwiderstehlich sind. Ich für meine Person gestehe, dass keine der grossen „romantischen, lyrisch-dramatischen, diabolischen Fantasien“ unserer berühmtesten Virtuosen einen so duftig lieblichen, poetischen Eindruck auf mich gemacht hat, als eine einfache Mazurka von Schulhoff, und unser Publikum hat bewiesen, dass es ganz meiner Meinung war. Schulhoff ging von hier nach Moskau.

Die Brüder Heinrich und Joseph Wieniawski haben vier Concerte mit dem glänzendsten Erfolg gegeben. Der ältere, Heinrich, war schon vor drei Jahren, damals 12 Jahre alt, hier; er hatte eben damals einen ersten Preis im Pariser Conservatorium erhalten, und so sehr Kind er noch war, so war er doch schon ein bedeutender Violinist mit reinem, zierlichem und keckem Spiel. Die Zeit ist freilich vorüber, wo man an die Zukunft der Wunderkinder glaubte. Die Hoffnungen, welche man auf die Virtuosen im Flügelkleide baute, sind so oft getäuscht worden, dass man endlich dahin gekommen ist, in solch einer kleinen menschlichen Maschine nichts weiter zu sehen, als ein Meteor, das einen Augenblick lang glänzt, um dann wieder ins Dunkel zu verschwinden. Anders ist es mit Heinrich Wieniawski geworden: er ist jetzt ein 15jähriger Jüngling und leistet nicht nur, was er als Kind versprach, sondern übertrifft es bei weitem. Der junge Künstler führt die grössten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit aus; sein Strich ist kühn und fast immer wohl geschult, so dass er einen merkwürdig vollrunden und kräftigen Ton zieht. Dabei spielt er stets durchaus rein, selbst in den verzweifeltsten Doppelgriffen. Wenn wir nun noch hinzufügen, dass er Viotti, Lipinski und Ernst gleich gut vorträgt, so dürfte dies wohl beweisen, dass das Kind Riesenschritte gemacht hat. Heinrich Wieniawski steht jetzt auf der misslichsten

Stufe des Lebens: er ist kein Kind mehr, aber auch noch kein Mann. In diesem Alter entwickelt sich der individuelle Charakter des Menschen, und dadurch entscheidet sich erst die Zukunft des Künstlers. Hoffen wir denn, dass Heinrich, welcher so glücklich die Verwandlung vom Wunderkinde zum ausgezeichneten Virtuosen durchgemacht hat, jettz, wo es darauf ankömmt, den Virtuosen in einen ächten Künstler umzuschaffen, dabei eben so von den Musen begünstigt werden möge, wie bisher. Wenn er seine Studien eifrig fortsetzt und wenn seine Leiter es verstehen, ihm den Sinn für die wahre Weihe der Kunst zu erschliessen, so wird es ihm jedenfalls sehr bald gelingen seinen Vortrag von allem Makel zu reinigen, seine Phrasen abzurunden anstatt sie zu überstürzen, und die Beweglichkeit seines Körpers, welche seinem Strich schadet, zur Ruhe zu bringen. Dann wird seine Leistung auch den Stempel des individuellen und originellen Ausdrucks tragen, welcher den vollendeten Künstler vom blossen Virtuosen unterscheidet, und mit dem aufrichtigsten Glückwunsch wollen wir ihn begrüssen, wenn er zum dritten Male zu uns kommt.

Der kleine Joseph Wieniawski ist noch ein Wunderkind, aber im ganzen Sinne des Worts. Er verschlingt die Octaven, läuft im Sturm durch die Tonleitern und lässt die Triller perlen: bald entwikkelt er eine in so zartem Körper kaum denkbare Kraft, bald zeigt er eine Zartheit und Zierlichkeit des Vortrags, welche bei noch so jugendlicher Verstandesbildung überraschen. Es ist wahr, wenn man den kleinen Kerl hört, so kann man sich nicht erwehren, ihn für ein Wunder zu halten, wenn man auch tausend Mal darauf geschworen hat, sich nicht mehr über die Kinderpianisten zu verwundern. Mir scheint indess noch weniger die Kraft und Bravour dieses Kindes, als die durchaus künstlerische Ruhe erstaunenswerth, womit er seine Leistung, so schwierig sie auch sei, beherrscht. Gerade dies scheint mir eine Vorbedeutung schöner Zukunft für den kleinen Joseph zu sein.

(Schluss folgt.)

Leipziger Briefe.

Vom 15. Juni.

Seit dem Beschluss der grossen Abonnements-Concerte im Gewandhause ist für Orchester-Aufführungen bei uns eine lange Pause eingetreten. Unsere Oper dagegen gewann während und nach der Messe durch Staudigl's Anwesenheit ein erhöhtes Interesse. Wir hörten den gefeierten Sänger im Don Juan (Leporello), Figaro's Hochzeit (Figaro), Freischütz (Caspar), Robert der Teufel (Bertram), die Hugenotten (Marcel), Lucia di Lammermor (Ashton), Martha (Plumkett) und in jeder dieser Rollen hat er sich reichen Beifall erworben, wenn gleich seine Stimme an Festigkeit und Tonfülle abzunehmen beginnt und hin und wieder, anstatt festgehaltener Töne, Triller und Vibrato's hören liess. Bertram war jedenfalls seine gelungenste Partie. Durch Nichts aber riss er sein Auditorium so sehr hin, wie durch den Liedervortrag. In einer Matinée, die der Pianist *Mortier de Fontaine* im Gewandhause veranstaltete, sang er zuerst lyrische Lieder öffentlich, und zwar den „Wanderer“ von Franz Schubert und ein Lied von *Mortier de Fontaine*, denen er bei dem schallenden Applaus noch die Arie aus der Zauberflöte: „In diesen heiligen Hallen etc.“ als Zugabe beifügte. Später sang er mit demselben Beifall im Theater den „Wanderer“ und den „Erlkönig“ von F. Schubert und Bassarien aus „Paulus“ und „Elias“ von Mendelssohn; — sein Wanderer stand an genialer Auffassung oben an. —

An Kammermusik haben wir in letzter Zeit recht viel gehört, aber nicht sowohl öffentlich, als in Privatversammlungen. Der Pianist *Mortier de Fontaine* gab, wie erwähnt, im Saale des Gewandhauses eine Matinée, zu der er sich sein Publikum selbst einlud. Er spielte das Trio in *D* von Beethoven, Op. 70, Nr. 1; mit Begleitung des Herrn Kapellmeisters Rietz und Concertmeisters David, — ferner eine Ciaccona von J. S. Bach und die Variationen über das englische Lied „*the harmonious blaksmith*“ von Händel, und zuletzt die grosse *B dur*-Sonate Op. 106. von Beethoven. Sein Spiel ist elegant und geistreich, — bei dem Vortrage von Bach und Händel hätten wir eine gewisse Bravour der modernen Schule weg gewünscht. Was die sehr schwierige *B dur*-Sonate betrifft, so hat Herr *Mortier de Fontaine* das Verdienst zu den wenigen Künstlern zu gehören, die dieselbe öffentlich zu spielen gewagt haben; wir zweifeln aber, ob er vor jedem Publikum damit Glück machen wird. Auch bei dem Vortrage dieses Werkes würde ohne die französische Manier des dahin brausenden Sturmes der Tempi, manches deutlicher geworden und weniger Feinheiten verloren gegangen sein. Das tief melancholische *Andante* gelang in Auffassung und Aufführung vortrefflich. Die Schlussfuge, ein Monstrum künstlicher Genialität, dürfte auch unter den Fingern des vollkommensten Klavierspielers schwerlich je einen befriedigenden Eindruck machen: — unser vielseitig gebildetes Publikum horchte, gaffte und verliess ermüdet den Saal, doch ohne die Anerkennung dem Künstler zu versagen, der den Ruhm Beethovens auf alle Stufen hin verfechten wollte. — Auch Madame *Mortier de Fontaine*, geb. Limbach, trat in derselben Matinée mit der bekannten Kirchen-Arie von Stradella und einigen Liedern von der Composition ihres Gemahls auf und erwarb sich Beifall. — Herr *Mortier de Fontaine* wird von hier nach Schweden und Russland gehen, wo er sich in Petersburg oder Moskau nieder zu lassen gedenkt. —

Am 31. Mai fand im Saale des Gewandhauses die erste Hauptprüfung am Conservatorium statt und führte uns, als ein unabweisbares Zeugniss von der Vortrefflichkeit der Anstalt und der Tüchtigkeit der Lehrer, recht erfreuliche Leistungen vor, — besonders wenn man berücksichtigt, wie viele Mängel aus der

schülerhaften Befangenheit des ersten Auftretens hervorgehen. Hr. Robert Papperitz aus Pirna trat in derselben als Componist einer Ouvertüre in *A dur* auf, die er selbst unter lebhaftem Beifall dirigirte. — Ausserdem bewährte sich die solide Geschmacksrichtung des Instituts in der Wahl der vorgetragenen Gesangs- Klavier- und Violin-Compositionen (alle von vollem Orchester begleitet) von Meistern wie Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Spohr, Moscheles, David, de Beriot. —

In der verflossenen Woche hatten wir den Besuch einer sehr talentvollen Dilettantin, der Frau Luise Bornhaupt aus Riga. Da selbige auf einer Reise in's Bad begriffen ist, konnte sie nur acht Tage hier verweilen und benutzte diese Zeit, sich durch die Bekanntschaft mit Moscheles und unseren andern musikalischen Notabilitäten den meistmöglichen Genuss der Leipziger Kunst zu verschaffen. Wir haben das Glück gehabt, die liebenswürdige Künstlerin in mehreren Privat-Soiréen allein und unter Begleitung unserer hiesigen Meister zu hören, und mussten sowohl ihre vollendete Technik (trotz ihrer kleinen Hand) als ihre echt-künstlerische Auffassung älterer wie moderner Tondichter bewundern. — An einem dieser Abende hörten wir das letzte, noch ungedruckte Werk des Prof. Moscheles, die herrliche Sonate für Pianoforte und Violoncello in *E dur* von ihm selbst und dem Concertmeister David vortragen: letzterer hat nämlich die Violoncellpartie auf eine sehr geistreiche, dem Charakter des Instruments angemessene Weise für die Violine übertragen. Da die Composition uns wohlbekannt ist, so war uns ihre neue Gestalt von um so grösserem Interesse: uns scheint dabei durch die Violine die Eleganz, Bravour und Grazie gesteigert zu werden, während das Violoncell mehr Macht und imposanten Ernst entwickelte. Aber auch so, in der Uebertragung, steht die Sonate als ein würdiges Meisterstück des hochgefeierten Künstlerveteranen da. —

Da mit der heutigen Aufführung des Don Juan unsere Oper auf sechs Wochen geschlossen wird, so benutzte unser erster Baritonist, Brassin, einen Abend der vorigen Woche, um uns seine vielbegabten drei Söhne als junge Virtuosen vorzuführen. Sie haben ihre Bildung am hiesigen Conservatorium genossen, — die beiden älteren Louis und Leopold, vierzehn und eilf Jahr alt, sind Schüler von Moscheles, der jüngste Gerhard, neun Jahr alt, Schüler von David. Der reichliche Beifall des Publikums verlieh den Kindern durch wiederholtes Hervorrufen den süssen Vorgeschmack des Ruhmes, den sie einst sich erwerben dürften. Die grosse Ausstellung in London veranlasst den glücklichen Vater, eine Kunstreise dahin mit seinen Söhnen zu machen: möge die frühzeitige Erndte die junge Saat nicht ersticken. — Hiermit scheint die Jubiläe alle Concertunternehmungen zu verabschieden, wenn nicht noch ein Verwandter des berühmten Gusikoff, der Strohfiedel-Künstler Eben, uns seine Virtuosität an das Tages- oder Nacht-Licht bringen sollte. Doch hierüber nächstens als Lückenbüsser in unseren Briefen. *O. F.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

D. den 29. Juni. Ich bin von London zurück und schreibe Ihnen im Interesse des deutschen Pianofortebaues, dass sämmtliche Aussteller über die Mangelhaftigkeit der Vertretung und Fürsorge von Seiten des Zollvereinsbüreau's allgemeine Klage führen. So wie die ganze Aufstellung der Fabrikate aus den Zollvereinsstaaten unter aller Würde ist, so ist denn auch die der Instrumente wahrhaftig nicht vortheilhaft eingerichtet. Während der vierzehn Tage, an welchen ich den Kristallpalast regelmässig besuchte, habe ich niemals einen Klavierstimmer bei den Instrumenten aus den deutschen Vereinsstaaten beschäftigt gefunden und fast die sämmtlichen Flügel und Pianofortes — und es sind sehr schöne darunter, welche an Ton und sorgfältiger Arbeit den französischen und englischen sicher nicht nachstehen — waren total verstimmt. England, Frankreich, Belgien und Oesterreich haben ganz andere Vertreter ihrer Industrie dort: in ihren Räumen konnte man jeden Morgen von 7 bis 11 Uhr die Instrumentenstimmer beschäftigt sehen. Auf die Beschwerden eines Ausstellers vom Rhein hat Herr Geh.-Rath Viebhahn die Versprechungen gegeben, ein zweckmässigeres Arrangement zu besorgen, die Instromente auf Erhöhungen zu stellen u. drgl. m. Nun, wir werden ja hören, ob es geschehen ist. Den von dem Zollvereinsbüreau bestellten Stimmer aber haben mehrere Fabrikanten perhorrescirt und sich in London auf ihre Kosten andere angenommen. Auf dem genannten Büreau giebt es stündlich Gezänk zwischen den Ausstellern und den Beamten: freilich ist es schwer, Allen gerecht zu werden und es mögen auch wohl unverschämte Forderungen vorkommen, aber im Ganzen ist leider viel guter Grund zur Unzufriedenheit vorhanden, und darauf können Sie sich verlassen, dass die Industrie des musikalischen Instrumentenbaues bis jetzt wenigstens durchaus stiefmütterlich behandelt worden ist. Von einem deutschen Künstler von Ruf als Mitglied der Jury in Bezug auf Instrumente habe ich nichts vernommen. —

Wien. Der Referent des Humoristen sagt bei Gelegenheit der Aufführung von Verdi's Attila: „Man muss den Besten seiner Zeit genügen, um für alle Zeiten zu leben, aber man kann in seiner Zeit ein Vorreiter sein und doch mit schlotternden Beinen und gekrümmtem Rücken zu Pferde sitzen. Die Künste haben in allen Perioden solche Vorreiter gehabt, am meisten die dramatische und die Musik. Dass man dann über solche Vorreiter jene vergisst, welche zu Vorbildern berufen gewesen, ist freilich traurig. — Zerlegt man selbst die beliebtesten Opern Verdi's in ihre eigentlichen Bestandtheile, so erhält man allerlei, nur nicht das, was das wahre Wesen der bühnlichen Musik bildet. Man würde auf die höhern Forderungen, die man an wirkliche Kunstwerke macht, gern verzichten — muss man doch das nicht bei ihm allein thun! — aber man stösst sogar selten auf eine Nummer, die selbst in ihrer unrichtigen, mit dem Text in Widerspruch stehenden Färbung und in ihrer rhythmischen Einrichtung eine consequente Durchführung böte. Die gelungenste weist höchstens gefällige Punkte auf, denen aber die symmetrische Verbindung fehlt; es wird von einem zum andern gesprungen."

Alb. Lortzings Biographie wird in Leipzig bei Brockhaus erscheinen; Verfasser ist Herr Düringer, Lortzing's langjähriger Freund, Regisseur des Theaters in Mannheim. Der Ertrag ist für die Hinterlassenen bestimmt. Die Summe der Beiträge, Einnahmen u. s. w. für die Familie soll bis jetzt 10,000 Rthlr. betragen: warten wir jedoch den officiellen Bericht ab, der von Meyerbeer als Vorstand des Unterstützungscomité's nächstens erscheinen wird. Es sind noch manche von den neunzig Bühnen, die es gegenwärtig in Deutschland giebt, mit Vorstellungen für Lortzing zurück!

Aachen. In einer hier stattgefundenen *Soirée musicale* hörten wir eine Ouvertüre vom Capellmeister der hiesigen Oper, **Pollack**, welche wenig Effekt gemacht; seine Tochter, welche als Sängerin auftrat, hat eine schöne Stimme und bewies fleissiges Studium. Frl. **Resine Stellewerk** von Wien trat zum erstenmale auf und bekundete ein schönes Talent; ihre Altstimme ist kräftig und metallreich und wird diese junge Sängerin bei fortgesetzten Studien einen ehrenvollen Rang einnehmen. Wir werden diese junge Sängerin binnen wenigen Tagen auch auf der Bühne sehen.

München. Frau **Behrend-Brandt** von Frankfort gastirt hier mit ausserordentlichem Beifalle.

Joh. André in Offenbach macht bekannt, dass er unter nachstehenden Bedingungen den **handschriftlichen Nachlass Mozarts**, der in seinem und seiner Geschwister Besitz ist, herausgeben wolle: „Es möge sich für die Herausgabe ein Verein bilden, welcher durch fortlaufende Beiträge die Kosten deckt und dessen Mitglieder dagegen zu einem besonders billigen Preis die herauskommenden Werke erhalten. Dieser Verein wählt einen Ausschuss, mit dem ich mich über die weiteren Angelegenheiten verständige. So wie dieser Verein mir die sichere Hinterlegung eines genügenden Betrags für den angegebenen Zweck nachweist, wird der Stich und der Druck beginnen."

Wenn wir recht verstehen, so will also Herr J. André erst für die Kosten vollständig gedeckt sein, alsdann den handschriftlichen Nachlass als Eigenthum behalten, die Vereinsmitglieder, welche den Druck bezahlt haben, ihre Exemplare noch einmal wiewohl „besonders billig" bezahlen, und den ganzen Gewinn vom Verkauf nicht etwa der Vereinskasse, sondern seiner eignen zufliessen lassen. Das heisst: ich will nichts dabei wagen, sondern bloss gewinnen, erstens mit Sicherheit von den Vereinsmitgliedern, zweitens mit Wahrscheinlichkeit durch den weitern Absatz. Dafür lässt sich allerdings schon einige Geschäftsmühe übernehmen, wenn diese nicht vielleicht auch schon bei der Kostenberechnung in Anschlag gebracht werden soll!

---

* **Rotterdam.** Während des letzten Winters haben die verschiedenen Abtheilungen des **Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst** folgende Meisterwerke im Reiche der Töne ihren zahlreichen Zuhörern wiederum dargeboten. Die Abtheilung **Amsterdam** führte aus: **Mozart** Motett: „Oh fürchterlich"; **Spohr**, Hymne: „Gott, Du bist gross"; **Verhulst**, religiöse Chöre; **Mendelssohn** Lauda Sion und Athalie; **v. Bree** Psalm 84, und **Gade's** Comala; die Abtheilung **Enkhuysen**: **Neumann** Psalm mit dem Vaterunser; **Mozart** Motetten; die Abtheilung **Haarlem**: **Spohr's** Letzte Dinge; **Mendelssohn's** Psalm 42; **Haydn's** Jahreszeiten; die Abtheilung **s'Hage**: **Spohr's** letzte Dinge; **Verhulst** Hymne: „Eeuwig is God", und religiöse Chöre; **Mendelssohn's** Paulus, Psalm 95 und Lauda Sion; **Gade's** Comala; **Händel's** Psalm 100, Hallelujа aus dem Messias, und Judas Maccabäus; die Abtheilung **Heusden**: **Cherubini's** Hymne „die Liebe"; **Haydn's** Schwanengesang; **B. Klein** „Herrlich ist Gott"; **A. Romberg** „die Macht des Gesanges"; **F. Schneider** Psalm 24; **Händel's** Halleluja aus dem Messias; und die Abtheilung **Rotterdam**: **Beethoven's** Christus am Oelberg; **Mendelssohn's** Walpurgisnacht und Paulus. *Vm.*

Die ungarischen Zigeuner-Musikanten.

Es giebt in Ungarn zwei Klassen von Zigeunern, die wandernden (Oláh-Zigeuner) und die in festen Wohnsitzen lebenden (Pharaoniden). Unter den letztern bilden die Musikanten die am höchsten stehende Klasse. Fast in jeder Zigeunercolonie ist eine Musikbande zu finden, und manche Colonien bestehen nur aus Familien von Musikern, die dann nach Alter und Talent mehrere grössere oder kleinere Kapellen bilden, die zu verschiedenen Preisen verfügbar stehen. Sie wohnen am Ende der ungarischen Dörfer, auf ihrer „Zeile" in niedlichen, jedoch niedrigen Häuschen. Den ganzen Tag hört man darin Saitengeschrill und Clarinettengepfeif: das bietet freilich keinen besondern Ohrenschmaus, denn während die Lehrlinge sich abmühen die Tonleitern nach dem Gehör zu suchen, üben sich die andern zu gleicher Zeit die verschiedensten Melodien ein. Von Noten ist keine Rede, Alles wird nach dem Gehör einstudirt; die Kenntniss der Noten besitzen wenige und in der Regel nur solche, die von irgend einem Gutsbesitzer oder Beamten in Gunst genommen worden sind. Der musicirende Zigeuner hat eine entschiedene Hinneigung zum magyarischen Element und eine heisse Liebe zum ungarischen Vaterlande: sie nennen sich desshalb auch jetzt **Neu-Magyaren**, sind der ungarischen Sprache mächtig und haben sich zahlreich an dem letzten Kampfe betheiligt. Eine öffentliche Rolle, ja eine Art Macht im Staate, spielten in neuern Zeiten diese Musikbanden bei den Wahlen der Beamten und der Reichstags-Abgeordneten, denn ihr Spiel gehörte zu den hauptsächlichsten Parteimitteln und verschaffte nicht selten den Sieg: die trefflich vorgetragenen Nationalmelodien von Banden, welche es mit den Freisinnigen hielten und von diesen auch gut bezahlt wurden, lichteten sehr häufig die Reihen der Conservativen *(Petsovitsen)* am Vorabend der Wahlen dermassen, dass die letztern auf keine Majorität mehr zählen konnten.

Wie schon gesagt, spielt der Zigeuner nur selten von Noten: dagegen fasst er alle Melodien der Welt mit ausserordentlicher Leichtigkeit auf und hält sie nicht bloss in der Oberstimme, sondern auch in den harmonischen Grund- und Mittelstimmen in sicherm Gedächtniss. Er lebt einzig und allein seinem Instrumente, liebt dieses mehr als Weib und Kinder, mehr als die grossen silbernen Knöpfe an seiner Jacke, ja mehr als seine rothe Weste und die Sporen an seinen Stiefeln und man findet oft bei den Armseligsten Instrumente, die jedem Künstler Ehre machen würden und manchmal einen Werth haben, der das Vermögen der ganzen Kolonie übertrifft. Einen bedeutenden Einfluss auf das Leben und die künstlerische Ausbildung des musicirenden Zigeuners hat das Protectionswesen. Reiche adelige Herren, Parteiführer und, abgesehen von politischen Zwecken, besondere Musikliebhaber nahmen sich der Neu-Magyaren, die auf ihren Gütern lebten, mit Wärme an, zumal wenn sie talentvolle Mitglieder unter ihnen entdeckten, und sorgten dafür, dass diese dann wenigstens Kenntniss der Noten und auch wohl der einfachsten Harmonielehre sich aneigneten. Solche begünstigte Kapellen gehörten dann stets mit Leib und Seele der Partei ihres Beschützers an, und da die stolzen conservativen Magnaten sich nie zum Protectorat eines Paria herabliessen, so folgte daraus, dass die liberale Adelspartei fast stets über die beste Musik verfügen konnte.

„Als einen solchen Protector müssen wir auch den jungen Edelmann Herrn **Prilesski** bei der **Lucser Musikgesellschaft**, welche jetzt in Deutschland (zuletzt in Köln und Bonn) mit so glänzendem Erfolg aufgetreten ist, betrachten, und wir müssen nur bedauern, dass diese vortreffliche Gesellschaft dem deutschen Publikum eine so schlechte Meinung von der ungarischen Nationaltracht beibringt. Diese besteht aus einem schwarzen oder dunkelblauen Attila, schwarzen oder dunkelblauen Hosen mit schwarzem Schnürenwerk, nicht aber aus blauen Beinkleidern und rothem silberbetressten Attila, welcher Anzug nur an die Livrée eines ungarischen Bedienten oder Leibjägers erinnern kann." (Nach den Mittheilungen eines Ungarn in den „Grenzboten".)

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 54. **Cöln,** den 12. Juli 1851. II. Jahrg. Nro. 2.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Friedrich Chopin.

Von

F. Liszt.

II.

Wenn wir hier über die Entwickelung der Pianofortemusik die Sprache der Schule zu reden hätten, so würden wir den Inhalt jener herrlichen Blätter auseinanderlegen, welcher eine so reiche Aehrenlese von Beobachtungen darbietet. Wir würden in erster Linie jene *Notturno's*, *Balladen*, *Impromptus*, *Scherzo's* durchspähen, welche alle voll von unerwarteten und nie gehörten harmonischen Feinheiten sind. Wir würden dieselben Feinheiten dann in seinen *Polonaisen*, *Mazurken*, *Walzern*, *Bolero*'s aufsuchen. Allein dazu ist hier weder Zeit noch Ort: eine solche Arbeit würde nur für die Eingeweihten des Contrapunkts und des Generalbasses Interesse haben.

Durch das Gefühl, welches überall in diesen Werken sich ergiesst, haben sie sich verbreitet und Liebe in grossen Kreisen erworben, und dieses Gefühl ist höchst romantisch, individuell, eigenthümlich, und dennoch nicht nur dem Volke verwandt, welches ihm eine Berühmtheit mehr verdankt, sondern allen Herzen, die je von dem Unglück der Verbannung und den Empfindungen der Liebe gerührt worden sind.

Indess begnügte sich Chopin nicht stets mit jenen Rahmen, in die er seine so glücklich gewählten Bilder zeichnete, sondern er wollte seine Gedanken auch in die Schranken der klassischen Formen bringen. Er hat schöne *Concerte* und schöne *Sonaten* geschrieben: allein es ist nicht schwer, in diesen Erzeugnissen mehr den Willen, den Vorsatz, als die Begeisterung zu erkennen. Diese war bei ihm eigensinnig, gebieterisch, fantastisch, an keine Reflexion gebunden: er musste ihr freien Lauf lassen und hat, wie wir glauben, seinem Genie Gewalt angethan, so oft als er es an hergebrachte Regel, an Classification, an ein Gebot fesseln wollte, das nicht mit seinem eigensten geistigen Wesen übereinstimmte; denn dieses gehörte zu der Gattung derjenigen, die gerade dann am liebenswürdigsten und anmuthigsten sich entfalten, wenn sie sich vom Strome treiben lassen. Darum halten wir jene Versuche auch für weniger gelungen. Chopin vermochte nicht die flatternden, durchaus nicht scharf begrenzten Umrisse, welche seinem Gedanken eben den höchsten Reiz verleihen, in das steife, winklige Fachwerk des regelrechten Formzuschnitts zu bannen. Da hinein liess sich jenes Unbestimmte, Verschwimmende nicht zwängen, welches duftig und gewiacht das kantige Gerippe der Form unkenntlich macht und es mit langen Falten wie aus herbstlichen Wolken gewoben umhüllt, wie die Nebelgewande der ossianischen Gestalten, wenn sie auf vorüberziehendem Gewölk getragen den Sterblichen ein holdes Antlitz zeigen.

Indess zeichnen sich diese Versuche allerdings durch einen seltnen Adel der Schreibart aus und enthalten Stellen von hohem Interesse und Sätze von überraschender Grösse der Gedanken. Wir erwähnen z. B. das *Adagio* des zweiten Concerts, für welches er eine ganz besondere Vorliebe hatte und das er sehr gern spielte. Die Ausschmückungen darin gehören zu der schönsten Manier des Componisten und der Hauptgedanke ist wunderbar breit gehalten. Der ganze Satz ist ideal vollendet, und der Ausdruck des Gefühls bald hell und strahlend, bald rührend und ergreifend. Es weckt das Bild einer herrlichen, in einem Lichtmeer schwim-

menden Landschaft, eines beglückten Tempe's, welches man gewählt hat, um dort eine traurige Geschichte zu erzählen. Es ist wie der Gedanke an einen unersetzlichen Verlust, der das menschliche Herz mitten in dem Glanz der schönen Natur anfällt: ein Kontrast, der durch eine Verschmelzung von Tönen und eine unvergleichliche Abstufung der Tinten unterhalten wird, welche verhindern, dass irgend etwas Schroffes oder Hartes eine Dissonanz in den Eindruck bringe, welcher der Freude die Farbe der Melancholie und dem Schmerze das Licht der Heitre verleiht.

Wie dürften wir den Trauermarsch in seiner ersten Sonate unerwähnt lassen, der zum ersten Mal für das Orchester bearbeitet bei seinem Begräbniss gespielt wurde! Keine andern Töne hätten mit einer Sprache, die so durch die Seele geht, den Schmerz und die Thränen ausdrücken können, welche denjenigen zur letzten Ruhestätte begleiten mussten, der die Weise, in der man einen grossen Verlust beweint, so erhaben aufgefasst hatte! — Einer seiner jungen Landsleute sagte mir einst: „Dies konnte nur ein Pole schreiben!“ Und in der That, alles Feierliche und Herzzerreissende, was der Leichenzug einer ganzen Nation hat, die ihren eignen Tod beweint, erklingt in diesem Grabgeläute. Man fühlt es, hier wird nicht der Tod eines Helden beweint, den zu rächen andere Helden leben, sondern der Tod eines ganzen Geschlechts, von dem nur Weiber, Kinder und Priester noch übrig sind, um es zu bestatten. Was diese an reinem, heiligen Sinn, an Entsagung, Glauben und Hoffnung in ihren Herzen tragen, das tönt, das bebt, das zittert in den Schwingungen dieser Töne dahin.

Aber nicht in allen seinen Werken trägt der Schmerz nur diese Farbe. Im Gegentheil, es finden sich viele Stellen, in denen ein dumpfer Zorn, eine erstickte Wuth sich malen; mehrere seiner Etüden, sogar Scherzo's, schildern einen verhaltenen Ingrimm, der bald in ironische, bald in stolze Verzweiflung ausbricht. Diese düstern Ergüsse seiner Muse sind mehr unbemerkt vorübergegangen und auch weniger verstanden worden, als seine Dichtungen von zarterm Colorit. Vielleicht hat Chopin's persönlicher Charakter dazu beigetragen. Wohlwollend, freundlich, zugänglich, stets bei gleich heiterer Laune, liess er durch sein äusseres Wesen wenig von dem geheimen Krampf ahnen, der sein Inneres verzehrte.

Dieser sein Charakter war nicht leicht zu fassen. Er war aus tausenderlei Nüancen zusammengesetzt, die sich durcheinander kreuzten und einander verhüllten und zwar auf eine *a prima vista* unmöglich zu entziffernde Weise. Man konnte sich sehr leicht über das, was er im Grunde der Seele dachte, täuschen, wie das im Allgemeinen bei allen Slaven der Fall ist. Die edle Freiheit, der Anstand und dabei doch die Ungezwungenheit und einnehmende *desinvoltura* ihrer Manieren, schliesst keineswegs Vertrauen und aufrichtige Mittheilung ein. Was sie denken und fühlen, enthüllt und verbirgt sich wie die Ringe einer Schlange, die sich in sich selbst zusammenrollt: um ihre Verkettung zu finden, muss man sie sehr genau und scharf beobachten. Es würde sehr naïv sein, ihre höfliche Zuvorkommenheit, ihre vorgegebene Bescheidenheit buchstäblich zu nehmen. Die Formen dieser artigen Glätte und scheinbaren Anspruchslosigkeit hängen mit ihren Sitten zusammen, die merkwürdiger Weise viel Orientalisches aus ihren frühern häufigen Berührungen mit dem Morgenlande an sich haben. Ohne dass sie sich von der türkischen Schweigsamkeit hätten anstecken lassen, hat diese sie doch eine misstrauische Zurückhaltung in allen denjenigen Dingen gelehrt, welche zarte oder geheime Saiten berühren, und wenn sie über sich selber sprechen, so kann man sicher sein, dass sie unter einem feinen, fragenden und spöttischen Lächeln, dem man nicht beikommen kann, Vorbehalte über alles Tiefere ihrer Seele machen, die schwer zu errathen und zu deuten sind.

Chopin's schwächliche Organisation untersagte ihm ohnedies den energischen Ausdruck seiner Leidenschaften, und so offenbarte er seinen Freunden nur das Sanfte und Liebevolle derselben. In der gedrängten und geschobenen Welt der grossen Städte, wo Jeder mit sich selbst genug zu thun und nicht Zeit hat, die Lebensräthsel Anderer zu errathen, und wo demnach Jeder nur nach seiner äussern Thätigkeit beurtheilt wird, denken natürlich nur sehr Wenige daran, sich die Mühe zu nehmen, einen prüfenden Blick über die Oberfläche eines Charakters hinaus in das Innere desselben zu werfen. Aber wen vertrauter und häufiger Umgang mit Chopin in Berührung brachte, der konnte in manchen Augenblicken bemerken, wie ungeduldig und ärgerlich er darüber war, dass man ihm so willfährig aufs Wort glaubte! Und der Künstler konnte den Menschen nicht rächen. Chopin war zu schwächlich, um diese Ungeduld durch die stürmende Kraft seines Spiels zu verrathen; er suchte sich dadurch zu entschädigen, dass er jene Blätter schrieb, auf welchen der leidenschaftliche Groll eines Mannes obenauf schwimmt,

dessen Herz tiefer verwundet ist, als er es gestehen will — so wie um eine, ob auch dem Sinken nahe, dennoch stolz bewimpelte Fregatte die Planken obenauf schwimmen, welche die Wogen von ihren Rippen gerissen haben. Wie gern hörte er zu, wenn diese grollende Tiefe des Meeres in seinem Innern, die in jenen Tondichtungen rauscht, unter den Händen eines Spielers mit der Kraft daherbrauste, welche die Natur ihm selbst versagt hatte! *)

Die Folgen solcher Eindrücke sind um so wichtiger für Chopin's Leben, je mehr sie sich späterhin in seinen Werken offenbarten. Sie haben nach und nach eine Art von kränklicher Reizbarkeit erzeugt, welche zu einem fieberhaften Beben gedieh und die gewaltsame Verdrehung der Gedanken veranlasste, welche man in seinen letzten Compositionen bemerkt. Da er unter dem Zwang der gewaltsam unterdrückten Leidenschaft fast erstickte, war die Kunst ihm zuletzt nur noch das Mittel, sich selbst sein eigenes Trauerspiel zu schreiben.

*) Sie müssen dem Uebersetzer diesen Zusatz zu gut halten, verehrtester Herr Verfasser, und Sie werden den Spieler, den Chopin meinte, am besten kennen. Er beruht auf der Erinnerung an eine Aeusserung Chopins in Aachen aus dem Jahre 1843 beim dortigen Musikfeste. D. Red.

Musik in St. Petersburg.

(Schluss.)

Doch ich bin noch nicht fertig mit der musikalischen und meteorischen Jugend: da ist noch das liebliche Schwesterpaar N e r u d a, zwei junge Mädchen, die älteste Pianistin, die jüngste Violinspielerin. A m e l i e Neruda ist eine Künstlerin, welche sich ein reines und zierliches Spiel zu eigen gemacht hat. Sie spielt nicht weniger schnell und nicht weniger stark als die Menge der neuern Pianisten und würde gewiss den ganzen Erfolg haben, den sie verdient, wenn sie einmal nicht neben ihrer Schwester spielte, deren überlegnes Talent sie verdunkelt, und dann, wenn sie statt der Compositionen von Waldmüller und Kittl, die fast allein ihr Programm bilden, werthvollere Sachen wählte. Uebrigens muss man anerkennen, dass sie durch die ganz ausgezeichnete Art ihrer Begleitung sehr viel zu den Erfolgen ihrer Schwester beiträgt. Die kleine W i l m a ist nichts weniger als ein zimperliches, verkümmertes Wesen, wie so manches Wunderkind, dessen Blässe und Magerkeit die Leidensstunden und Anstrengungen bekunden, die ihre Frühreife gekostet hat. Im Gegentheil, so wie Wilma auftritt mit ihrem frischen und heitern Gesicht, so wie sie ihren Knicks macht, wobei der jugendliche Reiz eines Mädchens im Bunde mit der Schelmerei eines Kindes erscheint, so weiss Jedermann, dass ihre Studien ihr niemals viel Schweiss gekostet haben. Ihr Talent entspricht ganz und gar ihrer Haltung. Mit einer Sicherheit und Reinheit, die fast nie fehlen, führt sie die grössten Schwierigkeiten aus, sie phrasirt sehr schön, nur eilt sie zuweilen ein wenig, ihr Gesang ist anmuthig und ausdrucksvoll, und der Ton, den sie aus ihrer Violine zieht, hat eine merkwürdige Fülle; in der That, die kleine Wilma ist in ihrem 12. Jahre schon eine grosse Virtuosin. Aber sie ist mehr als das: was sie von den gewöhnlichen Wunderkindern unterscheidet, ist der freie und natürliche Charakter ihres Spiels: dies Spiel ist eben so weit entfernt von rein mechanischer Vollkommenheit als von frühreifer überspannter Empfindelei und trägt das Gepräge e i n e r v o l l k o m m e n e n m o r a l i s c h e n u n d p h y s i s c h e n G e s u n d h e i t. Darum hat dieses heitere, blühende Kind, das augenscheinlich mehr zu seinem eignen Vergnügen als für die Zuhörer spielt, und das bisher ohne einen einzigen Empfehlungsbrief kam (und wer Petersburg kennt, weiss, was das hier sagen will, wo man selbst wenn man mit zwei Pferden anstatt mit vieren vorfährt, zurückgewiesen wird) darum hat dieses liebenswürdige Kind unser Publikum zu einem Enthusiasmus gebracht, der in den s i e b e n Concerten, welche die Geschwister Neruda gegeben haben, sich nie verläugnet hat. — Wilma hatte den grössten Erfolg mit den Compositionen von de Beriot und dann besonders mit burlesken Variationen über ein deutsches Lied von Mildner, einer ziemlich geistvollen Nachahmung des Carnevals von Venedig.

Der Pianist S e y m o u r S h i f f hat dieses Jahr nur Ein Concert gegeben und darin besonders sein schönes Talent zu fantasiren bewundern lassen. Seine Fantasie über g e g e b e n e T h e m a's nahm zuweilen so genau ausgeprägte Formen und einen so breiten und kunstgemässen Zuschnitt an, dass man sie hätte Note für Note können drucken lassen. S h i f f ist d e r b e s t e m u s i k a l i s c h e I m p r o v i s a t o r, d e n i c h s e i t M e n d e l s s o h n g e h ö r t h a b e: er hat Recht, seinen Stolz in dieses bewundernswürdige Talent zu setzen, welches die Kunst wohl vervollkommnen, aber die Natur allein verleihen kann.

Am Ende der Saison kam Hr. v. K o n t s k i noch zu uns: er hat ein Concert in den Fasten und mehrere nach Ostern gegeben. Dieser Violinspieler, der sich einen Schüler Paganini's nennt, ist ein Virtuose, den

man vollkommen nennen könnte, wenn er mehr Ton und ein besseres Staccato hätte. Er ist auch durchaus nicht ohne wahres Talent zur Composition; aber es ist zu bedauern, dass diese schönen Anlagen, welche den Ruhm eines Künstlers hätten begründen können, sich auf den traurigen Abweg des Effekts verirrt haben. Dieser apokryphischen Gottheit jagt Hr. v. Kontski nach in seinen Kraftkunststücken und in den schneidendsten Kontrasten. Eine interessant rhythmisirte und artig cadenzirte Stelle wird plötzlich unterbrochen durch ein endloses Gezwitscher von Flageolettönen oder durch ein langes Gesprudel von *pizzicati*; mitten in einer sanften und einschmeichelnden Melodie fahren wir bei einem furchtbaren Schlag der grossen Trommel, des Blechs, oder gar des Tamtams in die Höhe: mit Einem Wort, Herrn v. Kontski's Grundsatz ist, das Hässliche dem Schönen an die Seite zu stellen, um den Effekt zu erhöhen. Da aber das Hässliche niemals ein Gegenstand der Kunst sein kann, so gehört Herr v. Kontski mit seinem Grundsatz unter die Antimusiker. Wenn er sich entschliessen könnte, einfach und natürlich zu sein, wenn er dem rauschenden Orchesterlärm, der um so unerträglicher ist, je weniger die Gedanken seiner Compositionen ihn verlangen, entsagen, überhaupt wenn er eine dauernde Achtung ephemeren Beifallsbezeugungen vorziehen wollte, so würde er ein ausgezeichneter Virtuose und ein interessanter Componist sein. Aber er hat kein Zutrauen in sein Talent, er will mehr als das Schöne und ist desshalb immer auf der Jagd nach Effekt, selbst in seinen Ankündigungen. Ich will nicht von dem zweideutigen Prädicat „eines Schülers“ reden, welches sich für einen 30jährigen Mann wenig schickt; ich schweige von dem „Grafen“ Kontski, in dessen „Wohnung“ man sich Billets verschaffen kann, und von der sonderbaren Redensart: „Herr v. Kontski wird unter andern die folgenden Stücke von seiner Composition hören lassen“, womit alle seine Programme beginnen und worauf bald ein Sinfoniesatz von Schubert oder ein Concert von Rode, eine Ouvertüre von Lindpaintner oder eine Fantasie von Lafont folgen; ich spreche nicht von seinen „Erinnerungen aus dem 16. Jahrhundert“ (!!) und von seinen nachahmenden, schilderaden und poetischen Musikstücken: aber ich will ein Paar Worte über das *pizzi-arco* sagen, das Hr. v. Kontski als einen neuen Effekt ankündigt. Die Vereinigung des *pizzicato* mit dem *col arco* ist bekannt und wird von allen Violinisten der neuern Schule angewendet, nur machen sie das *pizzicato* mit der linken Hand und bewahren sich so die Freiheit des Bogens, während Hr. v. Kontski es mit der rechten Hand macht, wodurch er eine längere Dauer des Pizzicato gewinnt, aber drei Viertel des Bogens aufopfert. Sein *pizzi-arco* ist also ein neues Verfahren, aber kein neuer Effect.

Hr. v. Kontski hat sich gewaltigen Applaus erzielt: allein man darf es zur Ehre unseres Publikums nicht verschweigen, sein Erfolg ist nicht ohne lebhafte Opposition geblieben.

Aus den Steppen von Sibirien, aus Tobolsk, kam ein Herr Afanasieff, Violinist und Schüler seines dort lebenden Vaters. Sein Talent für Spiel und Composition hat viel Aehnlichkeit mit seinem Vaterlande: es ist rauh, hart und unheimlich, aber es findet sich Gold im Boden. Es soll mich gar nicht wundern, wenn nach einigen Jahren der Name dieses jungen Künstlers vortheilhaft bekannt ist. Ausserdem erwähne ich von fremden Gästen noch den Violinisten Lada, Schüler de Beriot's, dem man viel in den Weg gelegt hat, und die Frau Nissen-Saloman, welche zwei Concerte gegeben hat, und eine gute Sängerin alter klassischer Musik ist.

Gehen wir zu den Einheimischen über. Die philharmonische Gesellschaft hat uns eine schöne Aufführung von Mendelssohn's Musik zur Athalia gegeben. Diese Composition enthält allerdings Schönheiten ersten Ranges, hält sich aber doch nicht auf der Höhe der übrigen Werke des Verfassers. — Unser würdiger Veteran L. Maurer, der Generalinspector aller kaiserlichen Orchester, hat ein grosses, schönes Concert gegeben, in welchem er unter seiner Direction seine zweite Sinfonie, überschrieben *Hommage à Mendelssohn*, aufführte. Sie ist ein Meisterstück von Erfindung, Geschmack, Arbeit und Instrumentirung und wurde vom Publikum mit einer Wärme aufgenommen, an die man hier bei ernster Musik nicht eben gewöhnt ist. Unsere Virtuosen sind auch nicht müssig gewesen. W. Maurer, nach Vieuxtemps unser erster Violinist, und A. Maurer, ein trefflicher Violoncellist, sowie die Pianisten Rubinstein und Gerke haben sich hören, d. h. bei ihnen, sich bewundern lassen. Ueberhaupt haben Piano und Violine, wie überall, vorgeherrscht.

Rubinstein, in Russland geboren, ein tüchtiger Spieler, wird besonders als Componist seinem Vaterlande Ehre machen. Er ist sich seines Ziels bewusst und strebt ihm mit Beharrlichkeit und energischem Charakter nach, und dies Ziel ist kein anderes als das erhabene, das einem Beethoven, Mendelssohn und Meyerbeer vor-

schwebte. Schon im vorigen Jahre hörten wir von ihm zwei prächtige Klavierconcerte und eine schöne Sinfonie; dieses Jahr ein Trio für Piano, Violine und Cello, ein meisterhaftes Werk, welches in anderer Umgebung allein hinreichen würde, seinen Ruf als Tondichter zu gründen. Gegenwärtig studirt das russische Theater den „Dimitri vom Don", Oper in 3 Akten von Rubinstein, ein, um sie im nächsten Herbst aufzuführen. Es ist freilich wahr, dass seine Ideen nicht so originell sind, wie die seines Landsmanns Glinka; er gefällt sich noch zu sehr im Ausspinnen der Formen, hat auch noch nicht die gehörige Erfahrung im Instrumentiren: aber eben so wahr ist es, dass unter der geringen Anzahl von Componisten, die Russland bis jetzt erzeugt hat, Rubinstein derjenige ist, dem der Name Künstler mit dem meisten Rechte zukömmt. Die übrigen russischen Componisten haben manche hübsche Lieder und Romanzen geschrieben, auch einige Opern, unter denen die Glinka'schen den meisten Werth haben: aber, mit Ausnahme des Grafen Michael Wielhorski, welcher im vergangenen Jahre ein Allegro einer Sinfonie — eine schöne und geistvolle Arbeit — aufführen liess, ist Rubinstein der erste, der sein Talent dem Prüfstein des wahren Künstlers, der höheren Instrumentalmusik unterworfen hat und der aus dieser gefährlichen Probe allem Anschein nach siegreich hervorgehen wird.

B. Damcke.

Berliner Briefe.

[Königsberger Oper. — Dittersdorf. — Personal der Oper. — Sobolewski's Seher von Khorassan.]

Den 26. Juni.

Die Königsberger Oper hat am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater mit recht vielem Glück ihr Gastspiel fortgesetzt. Sie brachte manches zur Aufführung, was auch auf unserm Repertoire heimisch ist und was daher besser fortgefallen wäre; einige Opern aber waren lange von unserer Bühne verschwunden und wir müssen es mit Dank anerkennen, dass wir Gelegenheit hatten, sie von Neuem in's Gedächtniss zurückzurufen. Wir sahen von Mozart den Belmonte und Don Juan, von Rossini den Barbier, von Dittersdorf den Doctor und Apotheker, von Weigl die Schweizerfamilie, von Auber den Fra Diavolo und den Maurer und Schlosser, von Sobolewski den Seher von Khorassan. Von diesen Opern hat namentlich Dittersdorf's Doctor und Apotheker, ein fast von Niemandem mehr gekanntes Werk, solche Sensation gemacht, dass es morgen zum fünften Male gegeben werden wird; die ganze musikalische Welt strömt hin; wer einmal da gewesen ist, versäumt die Wiederholung gewiss nicht, und der Laie findet gleich dem Musiker den reichlichsten Genuss. Es ist fast unbegreiflich, wie ein sowohl durch den Stoff als durch die musikalische Behandlung so frisches Werk, das voll des unermüdlichsten Humors mit den einfachsten Mitteln immer den Nagel auf den Kopf trifft, so ganz von unsern Bühnen verschwinden konnte. Dittersdorf war gleich Haydn, mit dem er die meiste geistige Verwandtschaft hat, österreichischen Ursprungs, 1739 war er in Wien geboren und starb 1799; den Doctor und Apotheker schrieb er im Jahre 1786. Die ungemeine Einfachheit und Natürlichkeit der Musik, der alles geschraubte, süssliche und raffinirte Wesen fehlt, versetzt uns sogleich in den schlichten Bürgerstand des vorigen Jahrhunderts. Die Fälle komischer Situationen, die der Stoff bietet, wird auf die einfachste Weise musikalisch versinnlicht; nichts wird zu breit ausgesponnen; nie ist eine Leere da, eine geistreiche humoristische Erfindung folgt der andern. Zwei oder drei ziemlich schwierige und etwas veraltete Coloratur-Arien werden von der Königsberger Gesellschaft ausgelassen, und das sind vielleicht diejenigen Stellen der Oper, die uns heute nicht mehr ganz zusagen möchten. Uns, die wir an den Auswüchsen der Uebercultur krank darnieder liegen, that diese frische Luft recht herzlich wohl; die Sehnsucht nach natürlichen Zuständen ist es, die uns diese Musik so lieb machte. Ein weniger günstiges Schicksal hatte trotz ihrer Einfachheit Weigl's Schweizerfamilie; denn dies süssliche affectirt unschuldige Wesen ist eben so wenig gesund und kernhaft, als unser heutiger Elfen- und Teufels-Spuk. Von Dittersdorf steht uns noch der Hieronymus Knicker bevor. — Ehe ich zu Sobolewski's neuer Oper übergehe, noch einige Worte über die bedeutendsten Mitglieder der Bühne. Frl. Fischer, die Primadonna, hat entschiedenes Talent zur dramatischen Sängerin; sie singt mit Feuer und Empfindung; auch die zänkische Frau des Apothekers stellte sie mit Geschick dar; nur die technische Behandlung der Stimme hat manche Mängel, die ihr selbst eben so viel schaden, als dem Publikum. Frau Iagels-Roth hat eine kleine und nicht mehr allzu frische Stimme; ihre hohen Töne klingen hin und wieder rund und leicht, und sie füllt daher ein gewisses Genre recht gut aus. Frl. Schulz ist eine

talentvolle Soubrette; bei etwas mehr technischer Ausbildung würde ihre Stimme den etwas bedeckten Klang verlieren. Hr. Beyer, ein früher geschätzter Tenor, ist über die Jahre hinaus, in denen ein Tenorist öffentlich hervortreten darf; seine technische Ausbildung ist besser, als bei den meisten andern Mitgliedern der Bühne, aber den Mangel der physischen Kraft kann er dadurch nicht ersetzen. Hr. Heinrich befindet sich in Besitz eines zugleich starken und zarten Tenors; nur wird er seine Bruststimme noch weiter in die Höhe bringen und den Uebergang zum Falsett mildern müssen; seine Gesangsausbildung leidet an bedeutenden Mängeln; namentlich hat er höchst sonderbare und störende Manieren des Vortrags, die er vor Allem wird ablegen müssen. Hr. Hassel, Tenor-Buffo und zugleich Regisseur der Oper, ist ein höchst gewandter Schauspieler und hat eine klare und leicht ansprechende Stimme, die ohne eigentlich künstlerischen Ansprüchen genügen zu können, für Aufgaben dieser Art hinreichend ist. Aehnliches gilt, nur in höherem Maasse, von dem Bass-Buffo, Herrn Düffke, der fast die Hauptstütze der Oper ist. Seine Darstellung des Apothekers war vorzüglich. Als Sänger kann er nicht gelten, doch reichen seine Kräfte aus. Einen Sänger dieses Genres zu engagiren, hat man bei der Königl. Bühne bis jetzt für überflüssig gehalten. Krause und Zschiesche, die sich im Besitze der Buffo-Partien befinden, haben beide viel zu wenig komisches Talent. Die Folge davon ist, dass eine Reihe von Opern, unter ihnen auch Dittersdorf's Doctor und Apotheker, gar nicht gegeben werden kann. Und doch mildert ein Jeder gern die Schärfe seiner Ohren, wenn er die Partien des Bartolo, Figaro, des Bürgermeisters im Czaar, des Papageno u. s. w. mit recht wirksamer Komik dargestellt sehen kann. Hr. Eichberger, ein sehr junger Sänger, Sohn des einst berühmten Tenoristen, der jetzt in Tilsit als Gesanglehrer lebt, hat eine starke Bassstimme, die bei tüchtiger Ausbildung sehr vielen Wohlklang entfalten könnte. Die übrigen Bässe sind kaum zu erwähnen, auch ihr Landsmann Hr. Theelen nicht, der mit einer entsetzlichen Kehlstimme absonderliche Neigung zum Detoniren verbindet. Man glaubt heute oft eine grosse Entdeckung gemacht zu haben, wenn man einen Sänger mit natürlichem Stimmfond findet; man vergisst aber, dass zu einem Sänger ausser den Lungen auch noch die Anlage zu geistiger und musikalischer Bildung nothwendig ist und dass sich ein wohlgebildeter Ton weit eher durch Unterricht und Studium erreichen lässt, als musikalische Gewandtheit und geistige Capacität. — Nun zu Sobolewski. S. hat sich hier als einen tüchtigen Dirigenten bewährt; aber die Erwartungen, die von Königsberg aus über ihn als Componisten rege gemacht waren, haben sich nicht erfüllt. Zunächst zeigt seine Oper — sie heisst: „Der Seher von Khorassan" — kein Erfindungstalent im eigentlichen Sinne. Bellini und Meyerbeer sind die Substanz aller Melodien, an denen das Werk allerdings ziemlich reich ist, und wenn sich auch nicht läugnen lässt, dass er innerhalb dieser Sphäre manchen neuen Gedanken producirt hat, so ist doch das Meiste nichts mehr, als eine unbedeutende Variation über bereits Gehörtes. Nun lässt sich aber etwas Geniessbares auch mit geringem Grad von Originalität schreiben, und leider ist auch in dieser Beziehung die neue Oper durchaus nicht anzuerkennen. Die Königsberger selbst haben an S. seine Unklarheit und Formlosigkeit getadelt, und diesem Tadel können wir nur beistimmen. Wo endlich einmal eine Stelle musikalisch hübsch behandelt ist, da wird die Wirkung durch den Text vernichtet, der einen fast unglaublichen Grad von Ungeschicklichkeit verräth. Will S. das Talent, das er hat, zu der höchsten ihm erreichbaren Blüthe bringen, so muss er sich zunächst einen guten Text arbeiten lassen und dann vor allen Dingen dahin streben, dem Ganzen eine gefällige und abgerundete Form zu geben. Wie man sagt, arbeitet S. sehr rasch. Das darf und kann heute Niemand, auch der Genialste nicht; den Ansprüchen der heutigen Zeit lässt sich nur durch eisernen Fleiss und unablässiges Feilen genügen. — Ueber Roger, der zuerst in den Hugenotten aufgetreten ist und in der Gunst des Publikums mit jedem Auftreten fester zu werden scheint, in meinem nächsten Briefe

G. E.

Londoner Briefe.

[Besuch der Theater — Sophia Crovelli als Norma — Lumley und Gye — der Gefangnenchor im Fidelio.]

Ich schrieb Ihnen in meinem letzten Briefe, dass die Theater sehr besucht wären: das ist auch der Fall und dennoch hört man Klagen der Unternehmer und alles dessen was daran hängt über bittere Täuschungen, über das Ausbleiben des Goldregens, auf dessen Herabströmen man sicher gerechnet hatte. Aber wenn dem wirklich so ist, warum spielt Lumley jetzt sechs Mal in der Woche anstatt der früher üblichen drei Mal? — Es soll übrigens Thatsache sein, dass die beiden oder wenigstens eins von den beiden grossen Häusern zuweilen auffallend leer sind: die Ursachen sind eben nicht schwer zu enträthseln, es sind dieselben, welche die Fremden überhaupt von dem Besuch der Abendvergnügungen zurückhalten, mögen diese Namen haben wie sie wollen. Die Meisten kommen nur auf kurze Zeit hierher und

die wenigen Tage ihres Aufenthalts werden von der Ausstellung und dann noch von den monumentalen Sehenswürdigkeiten so in Anspruch genommen, dass man nach den lebendigen Wundern, die man ja in der nächsten Kunstsaison auch auf dem Festlande sehnen kann, nichts fragt. Und dann: mit der Eröffnungsstunde strömt Alles in den Kristallpalast. Jeder will gern der erste sein, um sich recht breit und bequem umsehen zu können: da treibt man sich nun unter der grössten Aufregung den ganzen Tag herum, verzehrt und verändelt eine Menge Geld an Erfrischungen und materiellen Genüssen und setzt sich am späten Abend erschöpft in den Wagen, wo die Frau, die Tochter, die Nichte dem Manne, dem Vater, dem Oheim zurufen: „um Gottes Willen, nach Hause! ich kann nicht mehr! Thee! Thee!“ und da soll einer noch zu Nacht ins Theater, ins Concert, überhaupt nur in eine Gesellschaft fahren? Er riskirt ja, sich zu Tode zu amüsiren! Nehmen Sie dazu die strenge Theateretikette, wodurch man gezwungen ist, zu Nacht noch einmal Toilette zu machen, und es wird Ihnen sehr begreiflich sein, dass der Fremde, mit einem Blick auf seine Börse, auch dem leisesten Wunsch eines Gefährten, zu Hause zu bleiben, auf der Stelle beistimmt.

Es lässt sich auch nicht in Abrede stellen, dass, wenn auch unter der Klasse von Leuten, die gegenwärtig nach London pilgern, allerdings der Sinn für Kunst, insofern sie der Industrie verwandt ist, bedeutend vorhanden sein mag, doch die Leidenschaft für die Musen, die nichts einbringen, sondern nur das Leben verschönern, eben nicht gross ist. Ausnahmen giebt es freilich: aber dennoch halten wir den Frankfurter Enthusiasten, der sogar hier in London von sich reden gemacht hat, für einen sehr seltnen Vogel. Bei der zweiten Vorstellung des Fidelio, dem zweiten Triumph der Cruvelli, fiel nämlich, als die stürmisch Gerufene erschien, ein Lorberkranz mit Perlen und Edelsteinen verziert, zu ihren Füssen: daran war ein zierliches Blättchen befestigt mit den deutschen Worten: „An Sophia Cruvelli, die erhabene Darstellerin des Fidelio, von einem Verehrer Beethoven's, der aus Frankfurt hierher gekommen ist, um sie zu hören. London den 24. Mai 1851.“

Am Geburtstage der Königin Victoria wurde Norma im Theater der Königin gegeben und nach der Vorstellung sang Sophia Cruvelli die Soli im *God save the Queen*. Sie musste die letzte Strophe wiederholen, und wenn das Publikum schon bei ihrer eminenten Darstellung der Norma ausser sich war, so war es jetzt wie besessen von Entzücken. Es stellt aber auch Niemand hier noch in Zweifel, dass die Cruvelli die beste Norma sei, welche seit der Malibran auf der Bühne erschienen. Sie hat Aller Erwartungen übertroffen: erst staunte man über die Kühnheit ihrer Auffassung der Rolle, aber je weiter sie sie durchführte, je mehr verwandelte sich das Staunen in endlose Bewunderung. Gleich der ersten, von allen Bravoursängerinnen abgedroschenen Arie, der *Casta diva*, drückte ihr Vortrag den Stempel einer ungeahnten Originalität auf und damit begann eine Reihe von Triumphen an diesem Abend für sie, wie ich nie etwas ähnliches gesehen habe. Ein fast wahnsinniger Beifall, stets wiederholtes Hervorrufen und ganze Lawinen von Blumen! Die Giuliani sang die Adalgisa (das Duett *da capo*), Lablache den Orovist, Pardini den Sever (Pollio) — ich gestehe Ihnen, auch ich war nahe daran, an diesem Abend für Bellini zu schwärmen: ich weiss, Sie sind menschlich und denken grossmüthig — nach Leipzig möchte ich's nicht schreiben! Die Künstler wurden alle gerufen, und nach ihnen Sophia noch einmal allein. Dennoch steht mir ihr Fidelio höher: darüber werde ich mir nächstens noch einige Worte erlauben.

Diese Oper Beethoven's wird jetzt auch auf dem Coventgarden-Theater gegeben, wo die Castellan in der Hauptrolle mit der Cruvelli wetteifert und sich wenigstens auch neben ihr behauptet. Der Tenorist Tamberlik, fast nur an italiänischen Gesang gewöhnt, hat sich trefflich in Parthien, wie Florestan, und Max im Freischütz, gefunden und erhält aussergewöhnlichen Beifall. Webers Freischütz, mit der Castellan als Agathe, der Bertrand als Aennchen, Formes als Caspar ist eine der besten Vorstellungen des Theaters des Herrn Gye. — Um die Priorität der Aufführung von Auber's *Enfant prodigue* ist ein Process zwischen Lumley und Gye entstanden; ersterer hat diese Spektakeloper seinem Collegen, der sich durch contractliche Vorsichtsmassregeln, die er mit Auber und Scribe genommen, sicher glaubte, gleichsam vor der Nase weg in Scene gesetzt. Wie die Aufführung gewesen, weiss ich nicht; für die Sontag (Jephthein) ist eine Arie aus *Haydee* eingelegt worden, und Madame Ugalde aus Paris ist darin als Nephthe aufgetreten.

Eins muss ich Ihnen aber noch aus der Vorstellung des Fidelio auf dem Theater der Königin erzählen und das lassen Sie gefälligst mit grossen Buchstaben drucken, denn sämmtliche Intendanten und Bühnendirektoren in Deutschland werden es in allen Probesälen und Garderobezimmern anschlagen lassen. Im Chor der Gefangenen, sage im **Chor!** traten von der Gesellschaft des Hrn. Lumley die ersten Sänger Gardoni, Calzolari, Pardini, Poultier, Scotti, Massol, F. Lablache, Ferrenti, Lorenzo mit auf. — Was sagt Ihr dazu, Ihr dummhohen Helden auf so manchen deutschen Bühnen, die Ihr es als ein Attentat, dessen nur ein tyrannischer Theaterdirector fähig ist, als ein Verbrechen an Eurer Künstlerwürde verschreiet, wenn ein solcher Euch ersucht selbst nur ein Stückchen Solo in einem Chor zu übernehmen? Hier lernet Euch schämen und einsehen, wie der wahre Künstler dem Genius des Tondichters huldigt und ihm mit Freuden seine Mitwirkung als schuldiges Dankopfer überall darbringt, wo er dadurch der Idee des Componisten das wahre Leben verleihen kann! Der Chor wurde *da capo* gerufen, das Publikum bewies den Künstlern, dass sie sich selbst durch Uebernahme dieser Parthien geehrt hatten. Und da stand nicht etwa auf dem Zettel: „aus besonderer Gefälligkeit für Herrn Lumley“ oder „für den Herrn von Beethoven“, wie wir dergleichen zärtliche Katzenpfötchen mit eingezogenen Krallen auf den löschpapiernen Zetteln unserer Bühnen so häufig erblicken! Nun, *fiat applicatio*, d. h. auf deutsch: Gott bessere es! *)

* *L.* *

Tages- und Unterhaltungsblatt.

*** Zürich. Wir hatten vergangenen Winter hier ein reges, musikalisches Leben: eine vortreffliche Oper und viele genussreiche Concerte. An der Leitung der Oper betheiligte sich bis December Rich. Wagner und wurden wir durch denselben namentlich mit sehr gelungenen Aufführungen des Freischütz, Weisse Dame, Zauberflöte und Don Juan erfreut; — vom December an übernahm Fz. Abt die Leitung und zeichneten sich unter ihm besonders die Darstellungen der Jüdin, des Robert, Tell und vor Allem des Fidelio aus. Das Sängerpersonal war so gut, als man es hier nur verlangen kann; — hervorzuheben ist Frau Rauch-Wernau, die von Bonn hieher kam, — ihre schöne, ausdrucksvolle Stimme, verbunden mit einem edlen und seelenvollen Vortrage und lebendigem Spiel machten sie bald zu einem Lieblinge des hies. Publikums. — Nächst ihr gefiel auch besonders der Tenorist Baumhauer, obwohl man das Gefallen eines Tenoristen, bei dem grossen Mangel an solchen, oft nur ein

*) Denjenigen von den Lesern, welche vielleicht den Verdacht hegen könnten, dass die Redaction der interessanten Notiz ihres Correspondenten über den Gefangnenchor einen Epilog angehängt habe, geben wir hiemit die pflichtmässige Versicherung, dass wir durchaus nicht Unrecht haben. D. Red.

relatives nennen kann. Jedenfalls ist B. der beste Tenorist, den wir seit lange hier hörten, — indessen kann man ihn durchaus nicht untadelhaft nennen, denn Stimmansatz und Aussprache sind durchaus nicht kunstgerecht; — sein gewandtes Spiel aber lässt diese Fehler oft übersehen. — Das Orchester war complett und exakt eingespielt. — In den Abonnementsconcerten der allgem. Musikgesellschaft waren es besonders die *A-dur*, *C-moll* und *Eroica*-Sinfonie von Beethoven, welche den verdientesten Erfolg hatten. — Eine grosse Stelle im hiesigen Musikleben nehmen auch die zahlreichen Gesang-Vereine ein; in seinen Leistungen obenan steht der Männergesang-Verein Harmonie, der vor Kurzem auch von Jul. Otto durch die Dedication seines „Spinnabend" beehrt wurde. — In Basel wurde das jährlich im Mai stattfindende grosse städtische Musikfest diesmal durch eine sehr gelungene Aufführung der Schöpfung unter Direktion des verdienstvollen Musikdirektors Reiter gefeiert. — Das schweizerische Musikfest wird Anfangs Juli in Bern abgehalten; zur Aufführung kommen: die *Eroica*-Sinfonie v. Beethoven und der Messias von Händel.

** Wien. Unser Theater an der Wien beginnt sich durch die Bemühungen des jetzigen Directors Pokorny Sohn wieder einigermaassen zu heben. Es sind jetzt 50 Jahre her, dass Schikaneder dieses Haus erbaute und zwar vorzüglich mit dem Gelde, das er durch die Zauberflöte verdient hatte, wofür er Mozarten 100 Ducaten Honorar schuldig blieb. Hundert nicht bezahlte Ducaten für eine Zauberflöte! Man vergleiche damit die Tantième-Antheile und die Partiturhonorare eines Robert d. Teufel, Hugenotten u. s. w. und wage noch, den Fortschritt zu leugnen!! Nun, was ist's weiter? Schuld der Umstände, des Schicksals, weiter nichts: denn als Schikaneder dankbar sein wollte, war Mozart zufällig schon todt und eben so zufällig konnte man seine Grabstätte dem dankbaren Schauspieldirector nicht angeben, um ein Denkmal darauf setzen zu lassen. Neulich wurde nun das 50jährige Jubiläum durch ein Festspiel: „Papageno und der Zeitgeist", das mit vielen schönen lebenden Bildern, welche die Verdienste von Schikaneder, dem Grafen Palffi, Carl und Pokorny Vater versinnlichten, ausgestattet war, gefeiert — eine illustrirte Geschichte der Theaterdirectoren. — Es wird Sie interessiren, dass eine Kleinigkeit von R. Benedix, „Angelo", hier mit Beifall gegeben und durch unsere Frl. Wildauer ausgezeichnet gespielt und vortrefflich gesungen worden ist. Das kleine Stück selbst macht eben keine weitern Ansprüche, als durch eine interessante Zusammenstellung einiger Scenen einer Künstlerin, welche singen und spielen kann, Gelegenheit zu geben ihr Doppeltalent zu zeigen. Wir empfehlen es besonders Schauspielerinnen oder Sängerinnen, welche den Vortrag von Lindern in der Gewalt haben. — Am 21. Juni hat Fanny Elsler noch einmal „Göthe getanzt", im Ballet „Faust", und überhaupt zum letzten Male auf der Bühne. Hinreissender Abschiedsgruss mit dem linken Bein, elektrischer Abschiedsenthusiasmus mit Hand, Stock und Fuss nebst Geschrei. Am Schluss Thränen: auch soll nach der Melodie des Chorals „Nun ruhen alle Wälder" ein feierlicher Chor „Nun ruhen ihre Beine u. s. w. angestimmt worden sein. Rührend und zeitgemäss! vielleicht geht sie in ein Kloster. — Dass unser Conservatorium zu erneutem Leben kommt, werden Sie gelesen haben: die Stadtkasse zahlt jährlich 2000 Fl. Zuschuss; grosses Verdienst um die ganze Sache hat der auch als Componist rühmlichst bekannte Staatsrath Vesque von Püttlingen. —5—

Lennep. Sonntag d. 13. d. M. wird hier das bergische Männergesangfest gefeiert.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 55. **Cöln,** den 19. Juli 1851. **II. Jahrg. Nro. 3.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Friedrich Chopin.

Von

F. Liszt.

III.

Diese Verirrungen eines überregten Gefühls, die jedoch niemals den seltenen Werth des harmonischen Stoffs verringern — im Gegentheil, sie reizen den Kundigen zum tieferm Studium desselben — finden sich fast gar nicht in den bekanntern und beliebteren Compositionen Chopin's. Seine Polonaisen, die weniger gesucht sind als sie es verdienen — freilich ist ihr vollkommner Vortrag sehr schwer — gehören zu den schönsten Erzeugnissen seiner Begeisterung. Dass sie nichts mit der geschminkten Ziererei der Ball-, Virtuosen- und Salonpolonaisen gemein haben, versteht sich von selbst. Ihr kräftiger Rhythmus elektrisirt die schlaffen Nerven unserer gleichgültigen Blasirtheit. Die edelsten Ueberlieferungen des polnischen Nationalcharakters sind darin aufbewahrt; jene feste Entschlossenheit und der ernste Stolz der alten Slawen treten uns sogleich aus ihnen entgegen. Fast alle athmen den kriegerischen Sinn, verbunden mit der ruhigen und besonnenen Kraft, welche das Erbtheil jener Polen war, die mit dem Wahlspruch Boleslaw's, des Herzogs von Pommern: „Erst wieg's, dann wag's!" den Muth der Tapfern mit der ritterlichen Art gegen die Frauen vereinten, welche diese Kämpfer weder am Tage vor, noch am Tage nach der Schlacht verliess, und dem Heldenkönig Sobiewski im Angesicht der Rossschweife des Halbmonds, die „so zahlreich wie die Aehren des Feldes" waren, die zärtlichsten Briefe an seine Gattin eingab.

Wenn man so manche von Chopin's Polonaisen anhört, so wähnt man den festen, schweren Tritt von Männern zu hören, die mit dem Selbstgefühl der Tapferkeit jeder Unbill des Geschickes entgegen schreiten. In einigen anderen Polonaisen verschwindet diese breite Manier. Namentlich in der *Polonaise-Fantaisie*, welche in die letzte Periode seiner Werke gehört, gewahrt man jene kühnen und lichtvollen Gemälde nicht mehr; man vernimmt nicht mehr den muntern Tritt jener sieggewohnten Reiterei, eine elegische Stimmung herrscht vor, welche höchstens von einem melancholischen Lächeln unterbrochen wird.

Die berühmten Mazurken von Chopin tragen einen durchaus von den Polonaisen verschiedenen Charakter. Auf einem ganz andern Grunde treten zarte, bleiche und schillernde Nüancen an die Stelle des saftigen und kräftigen Colorits. Das weibliche — und weibische — Element ist nicht mehr in ein gewisses geheimnissvolles Halbdunkel gestellt, sondern tritt mit so entschiedener Bedeutung im Vordergrunde auf, dass die übrigen Elemente vor ihm verschwinden oder doch nur in sein Gefolge verwiesen werden. Das Weib erscheint hier als die Königin des Lebens; der Mann ist allerdings noch muthig und stolz, aber dem Schwindel der Lust verfallen. Trotzdem zieht sich durch diese Lust stets ein wehmüthiges Geäder. Die Nationallieder schlagen in Melodie und Text diese beiden Töne an, und beide bringen den Gegensatz von sonderbar ergreifender Wirkung hervor, welchen im Leben das Bedürfniss, den Schmerz zu erheitern, erzeugt, das dann in der Anmuth und dem verstohlenen Reiz der Mazurka eine zauberische Betäubung findet. Die Worte, welche man in Polen zu diesen Melodien singt, geben ihnen

überdies das Recht, sich enger als jede andere Tanzmelodie an das Leben der Erinnerung anzuschliessen.

Chopin hat sich die Volksmelodien mit Glück angeeignet und das ganze Verdienst seiner Arbeit und seines Stils hineingetragen. Indem er diese Diamanten zu tausend Facetten schliff, entdeckte er all ihr verborgenes Feuer und, selbst ihren Staub sammelnd, fasste er sie zu perlendem Schmack. Konnte es auch wohl einen andern Rahmen geben, in welchen seine persönlichen Erinnerungen allerlei Poesie, anziehende Scenen, Episoden und Romane besser fassen konnten? Diese verdanken ihm nun eine weit über den Boden ihrer Heimath hinausreichende Verbreitung und gehören gegenwärtig den idealen Typen an, welche die Kunst mit dem Glanz ihrer Weihe umgiebt.

Chopin hat das geheime Wesen von Poesie, das in den Originalthema's der polnischen Mazurken nur angedeutet ist, aus seinen Banden erlöst. Indem er ihren Rhythmus beibehielt, hat er die Melodie veredelt, die Umrisse vergrössert und an vielen Stellen ein harmonisches Helldunkel hineingezaubert, welches jene Welt von Erregungen und Empfindungen wiedergiebt, die beim Tanz der Mazurka die Herzen bewegen. Koketterie, Eitelkeit, phantastische Laune, Zuneigung, Wehmuth, Leidenschaft, Erguss von Gefühlen, Alles ist darin. Um zu begreifen, wie trefflich dieser Rahmen zu den Seelengemälden passt, welche Chopin mit einem in die Farben des Regenbogens getauchten Pinsel in ihm ausführt, muss man die Mazurka in Polen haben tanzen sehen: nur da kann man lernen, was in diesem Nationaltanz alles liegt.

Ueberhaupt muss man vielleicht in Chopin's Vaterlande gewesen sein, um den Charakter nicht nur seiner Mazurka's, sondern auch vieler andern von seinen Compositionen ganz zu verstehen und aufzufassen. Fast alle athmen jenen Duft der Liebe und Sehnsucht, der seine Präludien, seine Notturno's, seine Impromptus wie eine Athmosphäre umgiebt, in der nach einander alle Phasen der Leidenschaft vorüberziehen. In allen diesen Compositionen, so wie in jeder Ballade, in jedem Walzer, in jeder Etüde von Chopin liegt die Erinnerung an flüchtige Lebens-Augenblicke voll Poesie, die er manchmal so idealisirt, und ihr Gewebe aus so feinen, ätherischen Fäden spinnt, dass sie nicht mehr unserer Natur, sondern der Feenwelt anzugehören scheinen und wie das geschwätzige, vertrauliche Flüstern einer Peri, einer Titania, eines Ariel, oder jener Elementargeister klingen, die ja auch den bittersten Täuschangen und unerträglichem Ueberdruss unterworfen sind.

Unter der grossen Menge seiner Mazurka's herrscht übrigens eine auffallende Verschiedenheit des Inhalts und der Eindrücke, die sie hervorrufen. In vielen hört man das Klirren der Spornen, allein in den meisten vor allem das kaum vernehmbare Rauschen des Krepps und der Gaze im leichten Luftzuge des Tanzes, unter dem Geräusch der Fächer und dem Geklingel des Goldes und der Diamanten. Einige scheinen die muthige Lust eines Balls zu schildern, welche am Vorabend eines Sturms der Festung wie von Bangigkeit unterhöhlt ist: man hört die Seufzer durch den Tanzrhythmus hindurch und das dahinsterbende Lebewohl, dessen Thränen er verhüllt. In andern schimmert die Angst, das geheime Weh hindurch, welches man mit auf ein Fest gebracht hat, dessen Geräusch die Stimme des Herzens nicht betäuben kann. Dort ist es ein sausender Wirbel, ein Wahnsinn, durch den eine athemlose, zuckende Melodie hin und her jagt, wie der ungestüme Schlag eines Herzens, das in Liebe und Leidenschaft bricht und vergeht. Dort wieder erschallen von weitem Fanfaren, wie ferne Erinnerungen an Ruhm und Sieg. Einige giebt es, deren Rhythmus so unbestimmt und verschwimmend ist, wie die Empfindung, mit welcher zwei Liebende den Aufgang eines Sterns am Firmament betrachten.

Eines Nachmittags — wir waren nur zu Dreien — hatte Chopin lange gespielt und eine der ausgezeichnetesten Frauen von Paris fühlte sich von einer wehmüthigen Andacht ergriffen, etwa der Art, wie sie uns beim Anblick von Leichensteinen auf jenen Feldern in der Türkei ergreift, deren Schatten und Blumenbeete dem erstaunten Reisenden einen heitern Garten verheissen. Sie fragte ihn, woher wohl die unwillkürliche Ehrfurcht käme, die ihr Herz vor Denkmälern beugte, deren Aeusseres dem Auge doch nur sanftes und liebliches zeigte, und wie er denn wohl das aussergewöhnliche Gefühl nennen würde, welches er, gleichsam wie die Asche von Unbekannten in prächtige vertiefte Alabasterurnen, in seine Compositionen einschlösse? — Besiegt durch die schönen Thränen, welche so schöne Wimpern nässten, antwortete Chopin mit einer Offenheit, welche bei ihm selten war, wenn es den geheimen Reliquien galt, die er in den glänzenden Schrein seiner Werke barg: dass ihr Herz sie nicht getäuscht habe in seiner melancholischen Wehmuth; denn wie heiter und munter er auch zuweilen sei, so könne er sich doch nie ganz von einem Gefühl frei machen, wel-

ches gewissermassen den Boden seines Herzens bilde und für das er nur in seiner Muttersprache einen Ausdruck finde, da keine andere ein Wort habe für das polnische *Zal.* Dies Wort enthält die ganze Stufenleiter der Gefühle, welche ein tiefes Weh, von der Demuth und Reue bis zu Bitterkeit und Hass, in der Seele des Menschen erzeugt.

Und wahrlich, dieses *Zal* giebt allen Werken Chopin's ihre eigenthümliche Farbe. Es fehlt selbst nicht in seinen lieblichsten Träumereien, in denen, worin Berlioz, dieser shakespearsche Geist, der alle Extreme umfasst, mit so richtigem Blick „*de divines chatteries*“ *) ersah, das ist den schmeichelnden Liebreiz, der nur den Frauen jener halborientalischen Länder eigen ist, womit die Männer von ihren Müttern eingewiegt, von ihren Schwestern gehätschelt, von ihren Geliebten bezaubert werden und in Vergleich zu dem ihnen nachher die Koketterien anderer Frauen täppisch und schal vorkommen, so dass sie mit vollem Rechte ausrufen: *Niema iak Polki!* (Nichts geht über die Polinnen!). Jenes liebreizende, schelmische Wesen, hingebend und zurückhaltend zugleich, versetzt das Herz in die schwankende ziellose Bewegung eines Nachens ohne Ruder und Segel.

Durch sein Spiel malte Chopin auf hinreissende Weise dieses Schwanken und Beben, wobei er die Melodie stets wie ein Boot auf den Wölbungen der mächtigen Woge auf- und absteigen liess. In seinen Werken deutete er diese Manier, welche seinem Spiel ein so eigenthümliches Gepräge verlieh, durch die Bezeichnung „*Tempo rubato*“ an. Späterhin liess er sie weg, überzeugt dass, wenn man seine Compositionen richtig auffasse, es unmöglich sei, diese Regel der Unregelmässigkeit nicht zu errathen. In der That muss seine Musik mit jener Art von betontem und prosodisch gemessenem Schwanken vorgetragen werden, dessen Geheimniss schwer zu erfassen ist, wenn man ihn nicht selbst oft gehört hat. Ihm selbst war viel daran gelegen, diese Spielart seinen zahlreichen Schülern anzueignen, namentlich seinen Landsleuten, und die Polen, oder vielmehr die Polinnen, erfassten sie auch mit der Anlage und dem Geschick, das sie zu allem, was Gefühl und Poesie heisst, besitzen.

*) Eigentlich: „göttliche Kätzeleien“. Wir haben das unübersetzbare französische Wort annähernd durch „schmeichelnden Liebreiz“ wiedergegeben; das deutsche „Schelmerei“ ist ebenfalls nicht erschöpfend dafür, wiewohl wir die Sache recht gut kennen und auch unsere Sprache von „Schmeichelkätzchen“ und „wie sie einem um den Bart gehen“ zu erzählen weiss.

Düsseldorfer Lieder-Album.

Sechs Lieder mit Pianoforte-Begleitung von Rietz, Hiller, Schumann, Tausch, Franz und Reinecke. Düsseldorf bei Arnz & Comp. Gr. Fol. Pr. 6 Thlr. 20 Sgr.

Es war ein glücklicher Gedanke, die drei Schwesterkünste, Poesie, Musik und Malerei in einer Weise zu vereinen, wie es hier geschah, und wenngleich die Namen der Künstler, welche man wählte, um dies dreifache Kunstwerk in's Leben zu rufen, schon allein für das Gelingen des Unternehmens Bürge leisten, so möchte trotz dessen eine kurze Besprechung hier nicht unwillkommen sein. Freilich weis't uns die Tendenz dieses Blattes darauf hin, uns lediglich mit einer Besprechung des musikalischen Theiles zu befassen, und wir gestehen, dass es uns eine Art von Befriedigung gewährt, den Componisten mindestens auf diese Weise eine Anerkennung zukommen zu lassen, da wir ihnen nicht verhehlen können und wollen, dass wir der Meinung sind, es werden die Weisen, die sie den Gedichten gaben, weniger gehört, als die Illustrationen, mit denen die Maler sie schmückten, beschaut werden. Und zwar liegt der Grund hiezu wohl in dem, für den praktischen Gebrauch, allzu grossen Format. Dies letztere ist offenbar der einzige Tadel, den wir diesem Prachtwerke nachzusagen wüssten und wünschten wir sehr, dass, wenn die verehrliche Verlagshandlung mit der Zeit die Herausgabe eines zweiten Heftes veranstalten sollte, mehr Rücksicht auf die Möglichkeit praktischer Handhabung genommen würde.

Jul. Rietz eröffnet den Reigen mit einer lieblichen Composition des Liedes „auf dem Rheine“ v. Wolfgang Müller. Wohl klingt Mendelssohn'sche Weise zuweilen hindurch, doch nicht der Art, dass man auf eine Reminiscenz hinweisen könnte. Es ist trefflich für den Gesang geschrieben und wird seine Wirkung nie verfehlen. Ferdinand Hiller's Lied „der stille Grund“ von Eichendorff mit seinen düstern Accorden, seinen glitzernden Figuren, zitternd wie Mondenschein zwischen Tannengipfeln, mit seinem eintönigen Glöcklein, contrastirt eigen genug gegen das vorhergehende Lied; es verlangt dies Lied eine tiefe Auffassung und treffliche Deklamation um seiner ganzen Wirkung gewiss zu sein. Ebensoist's mit dem Schumann'schen Liede: der Gärtner, von E. Mörike; es will ungemein zart und leicht begleitet, innig und mit Anmuth gesungen sein. Geschieht

beiden schönen Liedern ihr Recht hinsichtlich des Vortrags, so werden sie eine tiefe und nachhaltige Wirkung hervorbringen, da die poetische Stimmung in ihnen so wahr wie schön wiedergegeben ist. Tausch componirte das Geibel'sche Gedicht: „Streich aus, mein Ross" sehr glücklich; es ist eine gewisse Kraft und Ursprünglichkeit in dem Liede, die uns dasselbe besonders lieb und werth gemacht hat. Das Geibel'sche *Ave Maria* von Robert Franz scheint uns für diesen Stoff fast zu sehr das Gepräge des deutschen Liedes zu tragen und möchte auch leicht etwas monoton erscheinen: immerhin ist es jedoch ein tiefempfundenes Lied, ja, es möchte sogar leicht seine Sangbarkeit und seiner leichten Begleitung halber die meisten Freunde unter den Sängern der Lieder dieses kostbaren Albums finden. Eichendorffs „Nachtigallen" von Carl Reinecke flechten die äusserst liebliche Schlussblume in diesen Liederkranz. Die Illustrationen sind von H. Ritter, B. Achenbach, W. Camphausen, C. F. Lessing, A. Achenbach und B. Jordan.

Über die musikalischen Instrumente
in der
Industrie-Ausstellung aller Nationen
zu London.

Eine nur einiger Maassen detaillirte Besprechung der ausgestellten Instrumente würde einen zu grossen Raum in Ihrem geschätzten Blatte beanspruchen und wohl schwerlich in solcher Ausdehnung Ihre Leser interessiren: ich ziehe es daher vor, Ihnen nur eine allgemeine Kunde in einem kurzen Bericht zu geben, und nur das, was sich auszeichnet, zu erwähnen. Pianofortes bilden die Hauptzahl der ausgestellten Instrumente. Jeden Tritt beinahe ein Pianoforte! Zerstreut sind sie in alle Theile dieses Riesengebäudes und das ist ein grosses Hinderniss in Betreff des Vergleiches derselben zu einander. Und, was noch schlimmer ist, sämmtliche Pianofortes stehen so gut wie in freier Luft, wo der Ton kaum angeschlagen, auch schon wieder verhallt ist. Wir sind in der That begierig in Erfahrung zu bringen, auf welche Weise die Jury die Instrumente zu beurtheilen gedenkt; vermuthlich wird sie im Gebäude selbst einen begrenzten Raum einrichten lassen, um in demselben die Instrumente nach ihrer Klangkraft und Klangtragweite zu beurtheilen. Keiner der Aussteller könnte sich damit zufrieden stellen, dass sein Instrument da wo es steht, beurtheilt werden soll in Betreff des Tones. Oder sollte die Beurtheilung nur nach der äussern und innern Arbeit ohne Maassgabe der Hauptsache, des Tones geschehen? Aus den so eben bemerkten Gründen und Ursachen sprechen wir unser Urtheil nur im Allgemeinen und unmassgeblich, und dem jedesmaligen Raum angemessen aus. Sehr zu statten kam uns beim Spielen der Instrumente die sich rasch herum versammelnde Zuhörerzahl, welche durch eine Art von Absperrung das zu schnelle Schwinden des Tones verhinderte.

England hat nicht nur die grösste Anzahl von Pianos ausgestellt, sie nehmen auch an Güte und Fülle des Tones, so wie des Anschlages und sorgfältiger Mechanik sicherlich die erste Stufe ein. Broadwood & Son hat einen Flügel ausgestellt, der ein wahres Prachtstück an Ton und äusserer Ausstattung ist. Wir haben das Instrument gespielt bevor es ausgestellt wurde und nie etwas besseres gehört. Jeder Fremde, der sich für Pianoforte-Fabrikation interessirt und London besucht, versäume nicht die Fabrik der Herren Broadwood zu besuchen, da der Zutritt bereitwillig gestattet wird. Das Gebäude ist gleich einer Kaserne: 600 Personen sind darin von Morgens bis Abends beschäftigt, und die Zahl der wöchentlich fertig werdenden Instrumente ist durchschnittlich 35—40 der verschiedentlichsten Gattungen. Erard hat ebenfalls einen in jeder Beziehung prachtvollen Flügel ausgestellt und ausserdem zwei aufrecht stehende, wovon eins im Elisabeth-Stil von brillanter Tonfülle; Broadwood ausserdem drei grosse Flügel von den seltensten und kostbarsten Holzarten im ächt englischen Stil. Nach den beiden angeführten Ausstellern nimmt Collard als ein ausgezeichneter Fabrikant die dritte Stelle in London ein. Er hat mehre Instrumente aufgestellt, wovon sich ein Flügel im Stile Louis XV. auszeichnet. Ein *Piano oblique* von der Firma Kirkman, im italiänischen Stile ausgeführt, verdient seines weichen und vollen Tones halber besondere Beachtung. Ausserdem könnten wir noch 30—40 Namen von guten Pianofabrikanten aus England anführen. —

Frankreich hat an der Spitze Erard mit einem halben Dutzend Instrumenten stehen, die in Vortrefflichkeit ganz gleich der englischen Firma selbigen Namens stehen. H. Herz aus Paris hat ein Orgel-Pianoforte, einen Flügel und einen Halbflügel gebracht. Ersteres will nicht viel sagen, die beiden letzteren dürfen den besten an die Seite gestellt werden. Pape aus Paris hat seinen wohlverdienten Namen in mehrern Gattungen von *Console-Pianos*

aufs Neue bewährt. Dann verdienen noch die Instrumente von Rollet und Blanchet, so wie die von M. van Ovenburg und Mustal grosse Beachtung. Auch von Frankreich wären noch viele Namen von guten Verfertigern anzuführen. Der Ton der französischen Instrumente, so wie die Spielart derselben in Vergleich zu den englischen, ist sehr verschieden, er ist kürzer, durchdringender, frappanter und erfordert grosse Fingeranstrengung um ihn herauszubringen. Der der englischen Instrumente ist weicher, voller, länger anhaltend und erfordert nicht so viele Kraft, aber einen vorsichtigeren, genauern Anschlag. Die Instrumente aus Belgien kommen sowohl im Ton als in der äussern Ausstattung, so wie im mechanischen des französischen ganz gleich. Ein Flügel und ein aufrecht stehendes Piano von Vogelsang in Brüssel sind beide vortrefflich. —

Nordamerika zeichnet sich durch tafelförmige Pianos ganz besonders aus und in dieser Gattung nimmt es sicherlich den ersten Rang in der Ausstellung ein. Die Namen der Fabrikanten sind Nunn, Clarke und Meyer aus New-York. Die innere Arbeit ist von der höchsten Vollendung, was wohl darin seinen Grund haben mag, dass in keinem Lande die Preise der Instrumente so hoch sind wie in Amerika. Als eine Curiosität ist das von J. S. Wood aus Virginien ausgestellte „*Piano Violino*" zu erwähnen, dessen Mechanik so eingerichtet ist, dass so wie eine Taste gespielt wird ein Bogen zugleich den correspondirenden Ton auf einer Saite anstreicht. —

Oesterreich hat wenig Instrumente geliefert und besonders auffallend ist es, dass Wien, einst so bedeutend in der Pianoforte-Fabrikation und die halbe Welt damit versorgend, so gering vertreten ist. Ein sehr gutes Instrument ist von J. Schneider ausgestellt, ebenso eins von Seuffert, zugleich bemerkenswerth durch seine kunstreiche Zeichnung. Beide Instrumente haben die wiener Mechanik.

Der Zoll-Verein ist verhältnissmässig sehr schwach vertreten. Aus Breslau ein Flügel von Bessalie — aus Berlin ein Flügel von Westermann & Comp., ein vortreffliches Instrument, — aus der Rheinprovinz ein Flügel von Klems aus Düsseldorf, den wir gerne gespielt hätten, aber leider war er, wie andere in der Nähe stehende Instrumente, zugeschlossen und der Aufseher augenblicklich nicht da. Dann ein vortrefflicher Concert-Flügel von G. Adam aus Wesel, höchst einfach im Aeussern, aber von grosser Tonstärke und ausserdem durch seltene Gleichheit in den verschiedenen Tonlagen sich auszeichnend. Von demselben Meister ein *Pianino oblique*, welches leicht den ersten Rang unter den Pianos dieser Gattung einnehmen dürfte. Aus dem Grossherzogthum Sachsen, preussisch Sachsen, Braunschweig, Anhalt-Dessau und den Thüringen'schen Staaten auch nicht ein einziges Piano. Breitkopf & Härtel aus Leipzig haben einen Concertflügel von kräftiger und brillanter Tonfarbe geliefert. Stuttgart hat viele Instrumente geschickt, guter Art, aber nicht hervorragend; Hamburg lieferte drei Instrumente von Baumgarten, Rumms und Schröder, wovon uns das von letzterem am meisten zusagt.

Was die Stimmung betrifft, so ist sie am schlechtesten im Zollverein. Während man in den englischen, französischen und andern Departements dafür sorgt, dass in den frühen Morgenstunden, bevor das Publikum die Ausstellung besucht, die Instrumente rein gestimmt werden, geschieht dies im gelobtes Zollverein höchst unregelmässig und theilweise während der Stunden, wo man gerade gern ein Instrument probiren möchte. Welchen Eindruck ein unreines, verstimmtes Piano macht, und sei es das beste der Welt, brauchen wir wohl nicht weiter zu erörtern. Bezahlen werden die Herren Aussteller gewiss tüchtig müssen. Aber so sorgt man für Diejenigen, die mit grossen Opfern die Industrie Deutschlands vertreten. Auch hier werden sie bevormundet, indem man Stimmer für sie engagirt hat; aber Niemand scheint sich weiter darum zu bekümmern, ob diese ihre Schuldigkeit thun. Mein nächster Bericht wird die Orgeln, Saiten- und Blechinstrumente, so wie sonstige musikalische Gegenstände, umfassen.

Doch bevor ich schliesse, möchte ich die Frage an Sie richten, verehrter Herr Redacteur, ob es ihnen vielleicht gelungen, zu erfahren, wer von Seiten Deutschlands oder des Zollvereins als Mitglied der Jury im musikalischen Fache fungirt? Mir hat hier Niemand es sagen können. Bescheidenes Deutschland!

London im Juli 1851. *Dr. Ferd. Gahles.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

** Berlin. Die neue General-Intendantur des Herrn von Hülsen scheint denn doch trotz Kladderadatsch nicht so ganz ohne zu sein, wie man hier zu sagen pflegt. Die theilweise Herabsetzung der Eintrittspreise im Opernhause, die Unterhandlungen zur Gewinnung eines tüchtigen Opern-Regisseurs, die Aufhebung des sogenannten Alternirens der Rollen und einige andre Anord-

nungen finden allgemeinen Beifall. Dagegen sind das bevorstehende Verbot aller lauten Meinungsäusserungen in den königlichen Theatern und die Aufhebung des Einnahme-Antheils für Dichter und Componisten reine Erfindungen. Nur die Ausschluss-Maassregeln gegen die Kritik in den hiesigen Zeitungen kann niemand gutheissen: es war dies wohl ein Ausfluss der überhaupt jetzt wieder in gewissen Kreisen herrschenden Geringschätzung gegen die Presse überhaupt. Ob die Gerüchte von Entlassungsgesuchen einiger der bedeutendsten Mitglieder der Bühne gegründet seien oder nicht, muss die nächste Zukunft lehren. Wer aber die Launen und Ansprüche der dramatischen Künstler kennt, der wird auch selbst, wenn dergleichen sich bestätigen sollte, nach solchen Dingen keine Intendantur oder Direction verurtheilen wollen. — Das Königsberger Opernpersonal soll die schmeichelhafte Einladung erhalten haben, während der bevorstehenden Beurlaubung des königl. Sängerpersonals auf den königl. Theatern hier und in Potsdam sieben Vorstellungen zu geben, namentlich Dittersdorf's Doktor und Apotheker, Hieronymus Knicker und Himmels Fanchon.

Prag. Der Tenorist Ander aus Wien wird hier ganz ausserordentlich gefeiert. Publikum und Kritik der öffentlichen Blätter sind durchaus einig: das Haus ist bei den 18 Vorstellungen, in denen er auftrat, selbst bei Wiederholungen von Partien in mattgetretenen Opern, wie Stradella und Martha, immer gedrängt voll gewesen.

Ein spanischer Policist an der französischen Grenze bekam ein Pariser Zeitungsblatt in die Hand, dessen Feuilleton die Ueberschrift trug: *Bataille au théâtre de Rouen.* Da er nun auch im Text das Wort *„tonnerre“* und *„salves“* las, so telegraphirte er eiligst an seine Behörde: „In Rouen blutiger Kampf im Theater; mehrere donnernde Salven von Gewehrfeuer.“ — Die Nachfrage auf diplomatischem Wege ergab, dass der treffliche Baritonsänger *Bataille,* vom Theater der komischen Oper zu Paris, in seiner Geburtsstadt Rouen aufgetreten und mit donnerndem Beifall empfangen worden war.

Wien. Die Italiäner haben eine neue Oper von Giulio Benoni gegeben: *Emma, ossia il Protettore invisibile.* Benoni ist schon als Knabe gefeiert worden und hat seine Studien hier bei zwei tüchtigen Theoretikern gemacht. Dass er sein erstes Auftreten mit einer italiänischen Oper versuchen würde, hatte man danach nicht erwartet. Leichter ist's freilich, als mit einer deutschen? Bei der Aufführung wurden dem jungen Componisten zahlreiche Ermunterungen zu Theil; die Kritik spricht ihm Kenntniss der Technik und des Baues zu, und da auch hie und da eine Idee hervortrete, so sei das hinreichend, um zu weiterm Fleiss anzuspornen: sie zeichnet eine Arie, eine Scene und ein Chor aus. Gerufen wurde der Componist wohl zehn Mal! Nächstens wird ein Lustspiel erscheinen: „Wenn Leute Freunde haben“. — Dem Componisten Hoven (Vesque von Püttlingen) ist bei Gelegenheit seines Liederwerkes: „88 Gedichte von H. Heine für eine Singstimme mit Piano“ vom Kaiser die grosse goldne Medaille verliehen worden.

---

* Berlin. Den zahlreichen Freunden Dorn's bei Ihnen theile ich die Nachricht mit, dass seine Oper „Der Schöffe von Paris“ von der Intendanz angenommen ist und im November oder December zur Aufführung kommen wird.

H. Marschner hat zu seinem Geburtstag vom Könige von Hannover den Guelphenorden 4. Klasse erhalten.

Frau Moritz aus Schwerin hat in Weimar mit Beifall Gastrollen gegeben. Sie trat als Norma, Donna Anna und Martha auf. In Leipzig machte der Schluss des Theaters ihr Auftreten für jetzt unmöglich.

Liszt fährt in seinen Bestrebungen, die neuere Schule zur Geltung zu bringen, in Weimar mit Erfolg fort. Jüngst führte er von H. Berlioz die Sinfonie „Harold“ auf, worin Joachim die obligate Violinpartie trefflich vortrug, und die Ouvertüre *„le Carnaval Romain“*.

Der 2. Vierteljahrsbericht vom Musikalienmarkte 1851 hat im April 392, im Mai 450 und im Juni 414, zusammen 1256 Musikhefte aufzuweisen und darunter 752 für Pianofortemusik und 399 für Gesang! Der Pianofortehefte sind 64 für vier Hände, 582 zu zwei Händen und 89 Duos, wovon 47 für Piano und Violine.

Von Prof. A. B. Marx haben wir nächstens eine ausführliche Geschichte der Musik zu erwarten, eine Frucht langjähriger Arbeit. Es wird Zeit, dass Deutschland seinen Ruf durch ein neues Werk in diesem Zweige der Litteratur bewährt, und wenn Einer den ungeheuern Stoff bewältigen und, was die Hauptsache ist, mit Geist verarbeiten kann, so ist es wahrlich Marx!

Eine neue Variation von Freiligraths „der Blumen Rache“ hat auf dem Theater von Bordeaux gespielt. Einer Sängerin von Paris, die gewaltigen Enthusiasmus erregte, wurde ein Blumenkranz mit einem goldenen Schmuck buchstäblich an den Kopf geworfen, so dass sie ohnmächtig von der Bühne getragen wurde.

In London ist auf dem Theater der Königin die Oper „Florinde oder die Mauren in Spanien“ von Thalberg gegeben worden. Der Text ist von Scribe. Der Erfolg war ein glücklicher: Lablache und Sophie und Marie Cruvelli trugen vorzüglich dazu bei.

In Paris ist die Oper Sapho von Gounod, welche in unserer Nr. 49 ausführlich besprochen worden ist, zu Anfang dieses Monats von neuem auf das Repertoire gekommen. Fräul. Masson singt die Sapho an der Stelle der Viardot-Garcia.

Aus Californien.

Was? Musikalisches aus dem Goldlande? Wie kömmt Saul unter die Propheten, d. h. wie kömmt die Kunst unter das Metall? Ei, habt Ihr denn den Shakespeare vergessen, der die Musikanten fragt: „He da, sagt mir einmal, warum heisst es: Musik, mit deinem Silberklang?" Und als die verblüfften Gesellen, in denen der arge Schalk die Orchestermitglieder seines Theaters persiflirt *(hony soit qui mal y pense!)*, nichts zu antworten wissen, wirft er ihnen die Lösung des Räthsels ziemlich grob an den Hals: „Deshalb, weil euer Gekratze höchstens Silbermünze, aber kein Gold verdient!" — Nun, die Zeiten haben sich geändert. Hört! hört!

In Californien existirt ein Jenny-Lind-Theater. Für zwei Dollars Eintrittsgeld setzest du dich auf hölzerne Bänke in einem schmalen aber sehr langen Saal, den zwei Kronleuchter in poetischem Helldunkel halten. Auf die englische Kleidungsetikette kömmt es nicht an: bei der hiesigen lebendigen Ausstellung aller Nationen wird darauf nicht gesehen. Der Vorhang geht auf. Der „Kaufmann von Venedig" wird gespielt: — wie, ei nun! ganz erbärmlich, das versteht sich von selbst. Aber das Orchester trägt einige recht hübsche Sachen ganz geschickt vor: warum? es besteht grösstentheils aus — Deutschen. Siehst du? in allen Welttheilen ist der Deutsche geachtet wegen der Musik, und in allen Welttheilen bejammert wegen der Politik! Das ist eine Ausnahme vom Sprüchwort, denn es reimt sich und ist doch wahr. — Nach dem Shakespeare trug Mad. *van Gulgen-Cersinsky* eine Arie aus der Tochter des Regiments vor: *Salut à la France!* Die Doppelnamen der Künstlerinnen gehören hier noch mehr wie bei Euch zur Lockspeise, weil der Amerikaner unglaublich viel auf die Doggen mit doppelter Nase hält.

Nach dem Theater gehen wir in ein *Caffé chantant*. Es ist voll und eine rauschende Unterhaltung in allen Sprachen der Welt dröhnt durcheinander. Da hinten schaust du eine Erhöhung, eine Art Bühne, und darauf ein Pianoforte. Es währt nicht lange und ein dicker Kerl, in schwarzem Frack und weissen Glacé's, ohne deshalb ein Preusse zu sein, tritt auf und singt mit einer Stentorstimme ein französisches Lied, wahrscheinlich mit Klavierbegleitung. Denn eine unglückliche, schmächtige Figur sieht man fortwährend auf die Tasten schlagen; auch drückt selbige mit dem Zurückwerfen des Kopfes und der schwarzen à la Lizzt gekämmten Haarstreifen und dem krampfhaften Zucken der Schulterblätter ein unaussprechliches Gefühl aus, das wenigstens in seinem Beiwort eine Wahrheit ist, weil man durchaus nichts hört. Offenbar liegt das nur an dem Instrument, und nächstens wirst du in Paris eine neue Empfehlung der Erard'schen Flügel lesen, sobald diese erst hierher gedrungen sind, des Inhalts: „diese Instrumente übertönen die Unterhaltung aller Nationen im *Caffé chantant* von *San Francisco!*" Du kannst dem Herrn Erard auf meine Verantwortung das Compliment machen, dass dies eine Leistung sei, an der man bis jetzt in Californien verzweifelt habe. Darauf tritt, des Contrastes wegen, eine dürre, mehr als schlanke Dame auf und scheint ein komisches Lied zu singen. Der dritte Acteur ist ein junger Mann von 18—20 Jahren, in sehr eleganter Toilette; sein Amt ist, sich während der Pausen mit der Dürren zu unterhalten, beim Vortrag der *Marseillaise* durch den Dicken mit der Dame zusammen Chorus zu machen, und beim Abgehen ein Paar Stühle umzustossen. Der Beifall der zunächst Stehenden bleibt nicht aus, während man sich am andern Ende des Saals, wenn er gar zu lärmend wird, verwundert fragt, was ist denn vorgefallen? Die Yankee's nennen solche Caffehäuser „Schang Tang" und behaupten, sie seien chinesischen Ursprungs. (Briefliche Mittheilung).

Mozart-Stiftung.

Bekanntmachung und Einladung.

Die zu Frankfurt a/M. bei dem im Jahre 1838 stattgefundenen Sängerfeste gegründete Mozart-Stiftung hat ein Stipendium zu vergeben; es kommen dabei nachfolgende Bestimmungen der Statuten in Betracht.

§. 1. „Die Mozart-Stiftung bezweckt Unterstützung musikalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre".

§. 2. „Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, wenn sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musikalische Fähigkeiten besitzen".

§ 25. „Bewerbungen um die Stipendien der Stiftung werden in frankirten Zuschriften bei dem Ausschusse gemacht; dieselben müssen nebst Angabe des Alters, mit Zeugnissen über die musikalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet sein".

§. 26. „Genügen Zeugnisse und Erkundigungen, so wird der Bewerber vom Ausschusse aufgefordert, seine musikal. Befähigung durch die That nachzuweisen . ."

§ 33. „Der Stipendiat der Mozart-Stiftung wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterricht übergeben".

Wir laden nunmehr zu Anmeldung bei uns, binnen 3 Monaten von unten gesetztem Datum an, alle Diejenigen ein, welche geneigt und nach obigen Vorschriften geeigenschaftet sind, sich um dieses Stipendium zu bewerben.

Zugleich ersuchen wir alle verehrlichen Redactionen deutscher Zeitungen und Zeitschriften, dieser Bekanntmachung zu deren möglichst allgemeiner Verbreitung einen Platz in ihren Blättern geneigtest vergönnen zu wollen, und sind im Voraus dankbar verpflichtet.

Frankfurt a/M., den 26. Juni 1851.

Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 56. **Cöln,** den 26. Juli 1851. II. Jahrg. Nro. 4.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Friedrich Chopin.

Von

F. Liszt.

IV.

Haben wir nun über Chopin den Componisten gesprochen, über seine Werke voll unsterblicher Gedanken und Gefühle, in denen sein Genie, bald Ueberwinder, bald überwunden, mit dem Schmerz kämpft, mit diesem furchtbaren Elemente des irdischen Lebens, welches mit dem Himmel zu versöhnen eine von den Aufgaben der Kunst ist; über seine Werke, in die sich wie Thränen in eine Thränenflasche alle Erinnerungen seiner Jugend, alle Bezauberungen seines Herzens, alle Ausbrüche seines Dichtens und Trachtens und seiner innern Entrüstung ergossen haben, über seine Werke, in welchen er die Schranken unserer blöden und trüben Anschauungsweise übersprang und in die Welt der Dryaden, Oreaden und Oceaniden eindrang — so bliebe uns nun noch übrig von seinem Talent des Vortrags, von Chopin als Meister seines Instruments zu reden, wenn wir den traurigen Muth dazu hätten, wenn wir Gefühle und Erregungen, die mit unsern innigsten persönlichen Erinnerungen verflochten sind, aus dem Grabe wecken und ihren Leichenschleier mit den Farben durchwirken könnten, die ihm gebühren. Wir trauen uns diese Kraft nicht zu; auch würde sie ein wirkliches Resultat vergeblich erstreben. Wer wäre im Stande, denen, die ihn nicht gehört haben, den Reiz einer unbeschreiblichen Poesie zu schildern, einen Reiz so fein und durchdringend, wie jener leichte exotische Duft der Volkameria oder Calla Aethiopica, welcher nur Räume durchwallt, in denen wenige Menschen verweilen, und da schon zerfliesst, wo die gedrängte Menge die Luft verdickt, und diese nur mit dem scharfen Geruch der vollblühenden Tuberosen oder der hell lodernden Harzfackeln geschwängert bleibt.

Chopin wusste, dass sein Spiel nicht auf die Menge wirkte, dass er die Massen nicht packen konnte. Denn diese sind wie ein bleiernes Meer; ob auch bei jedem Feuer zu biegen und zu hämmern, sind seine trägen Wogen doch schwer aufzuregen, sie verlangen den gewaltigen Arm eines athletischen Arbeiters um in Fluss zu gerathen, um in eine Form zu strömen und unter dem Gebilde, das er ihnen aufzwängt, auf einmal Gedanken und Gefühl zu werden. Chopin wusste, dass er völliges Verständniss nur in denjenigen leider zu wenig zahlreichen Kreisen fand, in welchen alle Gemüther geeignet und vorbereitet waren ihm zu folgen, mit ihm sich in jene Hallen zu versetzen, deren Eintritt eine Pforte von Elfenbein wahrt, mit diamantenen Pfeilern, die eine Kuppel tragen, in welcher die Strahlen des Prisma's ihr Farbenspiel treiben — Hallen, wo Alles reizender Zauber, neckische Ueberraschung, verwirklichter Traum ist, und wohin Chopin sich flüchtete und so gern darin verweilte. Auch sagte er selbst einst zu einem Freunde, einem Künstler, den man seitdem viel gehört hat: „Ich bin nicht dazu gemacht Concerte zu geben; das Publikum macht mir bange, ich fühle mich wie erstickt durch sein Athmen, befangen durch die neugierigen Blicke, stumm vor diesen fremden Gesichtern. Aber Sie, Sie sind dazu bestimmt; denn wenn Sie das Publikum nicht für sich gewinnen, so haben Sie das Zeug dazu, es todt zu schlagen“.

Da er nun sich dessen vollkommen bewusst war, was die Natur seines Talentes forderte, so spielte er nur selten öffentlich, und ausser einigen Concerten bei seinem ersten Auftreten im Jahre 1831, wo er sich in Wien und München hören liess, gab er nur in Paris Concerte. Uebrigens verbot ihm auch der Zustand seiner Gesundheit das Reisen: seit etwa fünfzehn Jahren war diese so zerrüttet, dass er manchmal ganze Monate lang wie im Sterben war. Bei dem einzigen Ausflug, den er nach dem südlichen Frankreich in Hoffnung auf den heilsamen Einfluss der mildern Luft machte, war sein Zustand so traurig, dass die Gastwirthe mehrere Mal sich den ganzen Werth des von ihm benutzten Bettes bezahlen liessen, um es zu verbrennen, weil sie vor Ansteckung bange waren.

Und dennoch — man vergönne uns die Bemerkung — glauben wir, dass die öffentlichen Concerte weniger seine physische Kraft, als seine künstlerische Empfindlichkeit angriffen. Seine freiwillige Entsagung auf rauschenden Beifall verdeckte wie uns scheint ein im Innern verletztes Gefühl. Er hatte ein sehr bestimmtes Bewusstsein von seinem hohen Standpunkte: allein vielleicht bot ihm die Anerkennung von aussen nicht entsprechenden Wiederhall genug, um ihm die ruhige Gewissheit zu geben, dass dieser Standpunkt vollkommen gewürdigt werde. Der Beifall der Menge fehlte ihm, und er fragte sich wohl ohne Zweifel, in wie weit die gewählte Salongesellschaft durch ihren Enthusiasmus das grosse Publikum zu ersetzen vermöge. Nur Wenige verstanden ihn. Und verstanden sie ihn ganz? Eine Verstimmung, die für ihn selbst wenigstens in Bezug auf ihre wahre Quelle vielleicht ein Räthsel war, unterhöhlte ihn im Stillen. Fast sogar das Lob machte ihn reizbar. Da der ganze Beifall, zu welchem er so vollständig berechtigt war, nicht aus vollen Wolken auf ihn herabströmte, so verdrossen ihn auch die vereinzelten Lobsprüche. Mitten durch die höflichen Redensarten, mit welchen er sie oft wie lästigen Staub von sich abschüttelte, konnte man mit ein wenig Menschenkenntniss gewahren, dass er nach seinem eignen Urtheil sich nicht nur wenig, sondern auf verkehrte Weise applaudirt wähnte, und dass er alsdann lieber in seiner Einsamkeit mit seinen Gefühlen allein blieb.

Allein als ein viel zu feiner Kenner im Fache der Spötterei, der selbst auf eine geistreiche Weise das Lächerliche an Andern aufzufassen wusste, hütete er sich wohl, dem Sarkasmus eine Blösse zu geben, und kleidete sich nicht in die Maske eines verkannten Genies. Unter anscheinender Befriedigung, voll Liebenswürdigkeit und Anstand, verhehlte er so ganz und gar die Wunde seines wohlberechtigten Stolzes, dass man deren Vorhandensein kaum ahnte. Man dürfte aber nicht im Unrecht sein, wenn man die immer zunehmende Seltenheit seiner Concerte mehr seiner Neigung zuschriebe, die Gelegenheiten zu meiden, die ihm nicht den ganzen Tribut brachten, den er fordern konnte, als seiner Schwächlichkeit, welche durch den Unterricht, den er zeitlebens gegeben hat, und durch stundenlanges Spiel auf seinem Zimmer auf eben so harte Proben gestellt wurde.

Es ist zu bedauern, dass die unzweifelhaften Vortheile, welche dem Künstler daraus entspringen, dass er nur einem auserwählten Publikum huldigt, durch die kargen Spenden der Sympathien solcher Kreise so sehr verringert werden. Die Glasur, welche die Formen ihres Beifalls so wie die Früchte auf ihrem Nachtisch überzieht, und die unzerstörbare Ruhe, welche auch über dem Ausdruck des wärmsten Enthusiasmus schwebt, sie können den Künstler nicht fördern und begeistern. Wenn der Dichter von der Begeisterung, die ihn in seiner Einsamkeit erfasst, losgerissen ist, so kann er sie nur in der aufmerksamsten, gespanntesten, lebendigsten Theilnahme seiner Zuhörerschaft wiederfinden: er kann sie nicht aus den kalten Blicken eines Areopagus schöpfen, der sich versammelt hat, um ihn zu richten. Er muss es gewahr werden, dass er seine Zuhörer anregt, dass er sie erschüttert, dass sein Gefühl in ihren Herzen gleiche Saiten schwingen lässt, dass er sie mit sich fortreisst auf seinem Fluge ins Unendliche, so wie dem Führer jener geflügelten Schaaren, wenn er das Zeichen zum Aufbruch giebt, alle die Seinigen folgen zu dem Zuge nach schönern Gestaden!

Allein wäre es auch anders gewesen, hätte Chopin auch das ganze Theil von Huldigungen und überströmender Bewunderung geärntet, das er verdiente; wäre er auch wie so viele Andere von allen Nationen und unter allen Himmelsstrichen gehört worden; hätte er auch jene glänzenden Triumphe gefeiert, welche überall ein Capitol schaffen, wo ein ganzes Volk Verdienst, Ehre oder Genie durch seinen Zuruf begrüsst; wäre er auch von Tausenden gekannt und erkannt worden, wie er es nur von Hunderten war: — wir würden dennoch nicht bei diesem Theil seiner Laufbahn verweilen, um dessen Erfolge aufzuzählen.

Was sind Bismeesträuse für diejenigen, deren Stirn unsterbliche Lorbeern heischt? Ephemere Sympathien, vergängliche Bewunderung sind kaum der Erwähnung werth an einem Grabe, welches Denkmale eines wahren nnd dauernden Ruhms fordert. Die Schöpfungen Chopin's sind bestimmt, in ferne Läeder nnd Zeiten die Freude, den Trost, die wohlthuende Gemüthserregung zu tragen, welche Werke der Kunst in den leidenden, dürstenden, verschmachtendee, oder in dee beharrlichen nnd gläubigen Seelen wecken, denen sie geweihet sind. So knüpfen sie ein endloses Band zwischen allen edele Naturen, auf welchem Gürtel der Erde, in welchem Abschnitt der Zeit sie auch gelebt haben, von ihren Zeitgeeossen, wenn diese von ihnen geschwiegen, nicht erkannt, und wenn sie davon gesprochen, oft eicht verstanden.

„Es gibt allerlei Kräeze" sagt Göthe, „und sogar solche, die man bequem im Spazierengehen pflückee kane". Diese mögen durch ihre balsamische Frische einige Augenblicke erfrenen; aber wir dürfen sie nicht eehen diejenigen aufhängen, die Chopie durch beharrliche, musterhafte Arbeit mit Mühe ued Fleiss errungen, durch eine ernste Liebe zur Kunst end durch ein wehmüthiges Nachgefühl der Seelenzustände, die er so herrlich geschildert hat.

Er hat eicht mit armseliger Habgier um jene leichten Kränze gebuhlt, worauf so Mancher voe ens so bescheideu ist, stolz zu sein; er hat gelebt als ein Mann reines Herzens, edler Gesinnuug, gut und theilnehmend, dessen Seele nur Ein Gefühl ganz erfüllte, das erhabenste der irdischen Gefühle, die Liebe zum Vaterlande; er ging durch uns hin wie ein geheiligter Schattee jeglicher Poesie, welche in Polen ihre Heimath hat: darum beugen wir uns mit Ehrfurcht vor seinem Grabe end wollen ihm keine künstlichen Blumee streuen, keine leicht geflochtenen vergänglichen Kränze winden! Erheben wollen wir unser Herz an seinem Sarkophage, lernen wollen wir voe ihm Alles von uns ze weisen, was nicht dem edelsten Streben angehört, und all unser Trachten auf Thaten zu richten, die eine tiefere Furche ziehen, als die Fluth des Tages. Lasst uns denn auch in der traurigen Zeit, in welcher wir leben, Allem entsagen, was der Kunst unwürdig ist, Alles verschmähen, was nicht die Bürgschaft der Dauer in sich trägt, auf Alles verzichten, was nicht in sich einen Funken der ewigen geistigen Schönheit birgt, welche die Kunst berufen ist, leuchten zu lassen um selber zu leechten, und lasst ues stets jenes alten Gebets der Dorier gedenken, dessen einfacher Spruch eine so heilige Poesie athmet, wenn sie die Gottheit anfleheten, „ihnen das Gute dereh das Schöne zu gebee". Anstatt uns abzuhasten, Zuhörer anzulocken und ihnen em jeden Preis zu gefallen, mögen wir lieber wie Chopie danach streben, einen himmlischen Nachklang von dem ze hieterlassen, was wir gefühlt, geliebt und gelitten haben. Lernen wir von diesem grossen Andenkee voe uns selbst das ze verlangen, was uns einee Ehrenrang gieht in dem mystischen Staate der Kunst, anstatt von der Gegenwart ohne Rücksicht auf die Zukunft jene leichterrungenen Kränze zu fordere, welche kaum aufgehäuft, alsbald verwelkt und vergessee sind.

Statt ihrer wurden Chopin die schönsten Palmen, die ein Künstler bei seinem Leben erringen kann, von „ebenbürtigen Kunstgenossen" zu Theil, und eie noch geschlosseneres Publikum, als die musikalisch gebildete Aristokratie, die seine Concerte besuchte, weihete ihm seine begeisterte Bewnnderung. Ein Kreis von berühmtee Namen bildete dieses Publikum, und diese Namen neigten sich vor ihm, wie Könige aus verschiedenee Reichen, die da kommen, nm einen der Ihrigen zu feiern. Diese zollteu ihm in vollem Maasse den Tribut, der ihm gebührte, und es konnte nicht anders sein in einem Lande wie Frankreich, das mit so viel Zuvorkommenheit und Geschmack den Rang seiner Gastfreende zu entdeckee nnd ze würdigen weiss.

Oft trafen sich die ausgezeichnetsten Genies von Paris bei Chopin; man ging gern zu ihm, weil man den reizendsten Geness fand, und weil man ganz ohne Zwang war. Denn er besass jene den Polen angeborne Liebenswürdigkeit beim Empfang von Gästen, welche nicht eur den Wirth allen Regeln und Pflichtee der Gastfreundschaft unterwirft, sondern ihn auch von jeder Rücksicht auf seine Persönlichkeit frei macht, um sich allein den Wünschen eed dem Vergnügen seiner Gäste zu widmen. Man fühlte sich wohl bei ihm, weil er seine Freunde ze Gebietern über Alles machte, und sich selbst end was er hatte ze ihrer Verfügung stellte. Eine rückhaltslose Freigebigkeit, welche auch dem einfachsten Landmane bei dee slavischen Nationen eigen ist: er macht mit freudigerer Hast als der Araber in seinem Zelte, den Wirth ie seiner Hütte, und was dem Glaez seiner Bewirthung fehlt, ersetzt er durch einen Spruch, den er immer wiederholt und den auch der Grossherr nach dem üppigsten Mahle enter goldverziertee Zimmerdecken wiederholt: „Verschmähet eicht, was Eurer uewürdig ist, aber es ist mein gan-

zer geringfügiger Reichthum, den ich Euch zu Füssen legen. (*Czym bohat, tym rad.*)"

Wenn man Gelegenheit gehabt hat, die Sitten in Chopin's Vaterlande kennen zu lernen, so kann man sich leichter erklären, was unsern geselligen Zusammenkünften bei ihm mehr Gemüthlichkeit, mehr Sichgehenlassen verlieh, jene Munterkeit von gutem Klang und Gehalt, welche keinen schalen oder bittern Nachgeschmack hinterlässt und keinen Rückschlag finsterer Laune erzeugt. Wiewohl Chopin grosse Gesellschaft augenscheinlich mied, so war er doch höchst zuvorkommend und liebenswürdig, wenn man ihm gewissermaassen ins Haus fiel; als wenn er sich um Niemand bekümmerte, gelang es ihm doch trefflich, Jeden mit dem zu beschäftigen, was ihn am meisten anzog und Jeden durch sein gefälliges und artiges Wesen für sich einzunehmen.

Neue Lieder.

Johannes Constanz Frenkel, drei Lieder für eine Sopran-Stimme mit Pianoforte. Op. 1. Pr. 10 Ngr. Dresden bei Adolph Brauer.

Wir wissen dem jungen Componisten leider nur das Eine zuzurufen: *O si tacuisses, philosophus mansisses!* Es thut dem Kritiker weh, wenn er ein Erstlingswerk hart beurtheilen muss, aber Nachsicht ist in denjenigen Fällen unverzeihlich, wo, wie bei diesem Werke, die Schülerhaftigkeit an allen Ecken und Enden herausschaut. Wir wollen nicht von der gänzlich unzureichenden Auffassung der Gedichte hinsichtlich ihrer poetischen Stimmung reden (verweisen übrigens den Componisten in Bezug hierauf auf Schumann, Op. 39 Nr. 5 und Op. 48 Nr. 7) sondern appelliren nur an das Urtheil eines jeden musikalisch Gebildeten, indem wir folgende Notenbeispiele excerpiren und die Frage aufstellen, ob nicht die Kritik verpflichtet ist, im Interesse des musikalischen Publikums gegen die Veröffentlichung solcher unreifer Erstlingsgaben zu protestiren. Es sollte mindestens ein Jeder, welcher der Oeffentlichkeit etwas übergiebt, über die ersten Lehren der musikalischen Theorie und der richtigen Declamation hinaus sein, deren Kenntniss es ihm unmöglich machen wird, folgende Sachen zu schreiben:



Oder im zweiten Liede, welches übrigens ursprünglich augenscheinlich für 4 Stimmen gedacht war:



Oder endlich im 3. Liede: Ich hab im Traum ge

Wir könnten noch eine Menge solcher und schlimmerer Beispiele anführen, doch mag es genug sein. Möge uns der Componist durch spätere Werke Gelegenheit geben, mit eben solcher Freude sein Lob aussprechen zu können, wie wir jetzt mit Leidwesen hart tadeln mussten.

Wilhelm Brauer, drei Lieder f. Gesang und Piano. Op. 4. Preis 10 Ngr. Dresden bei A. Brauer.

Auch diese Lieder nehmen nur einen sehr untergeordneten Rang ein, doch sind sie immerhin hinsichtlich der Technik den so eben besprochenen weit überlegen. Die Auffassung des Heine'schen Liedes „Herz, mein Herz, sei nicht beklommen" begreifen wir jedoch nicht, da klagt keine neuerwachte Frühlingslust hindurch! Im 14. und 15. Takte fehlt überall das *b* vor *d*. Auch missfallen uns Fortschreitungen, wie folgende, sehr:



Besser wären auch diese Lieder ungedruckt geblieben! —

Marie Börner-Sandrini, Pensées musicales. Heft 1. Einsamkeit v. A. v. Stolterfoth. Pr. 5 Ngr. „Gottes Gebote sind nicht schwer" v. Spitta. Pr. 7½ Ngr. „Nachtlied" v. Seld. Pr. 7½ Ngr. Heft 2. Frühling v. Körner. Pr. 7½ Ngr. Dresden bei Adolph Brauer.

Wieder eine Stufe höher sind vorliegende Lieder zu stellen, welche eine gewandte Feder und das

Streben, Besseres zu geben bekunden. Machen die Lieder auch nicht auf Originalität Anspruch, so vermeiden sie gleichwohl das allzu breitgefahrene Geleise. Viel mehr Aufmerksamkeit hat jedoch die Verfasserin auf den rhythmischen Bau ihrer Sachen, welcher in diesen Liedern fast überall bis zur Monotonie gleichförmig wird, zu verwenden. Am Auffallendsten ist dies in dem zweiten Liede „Gottes Gebote sind nicht schwer" woselbst wir nacheinander einer 13 Mal ganz gleichartig gebildeten rhythmischen Phrase begegnen, welche überdies ganz unverkennbar Mendelssohn's allbekanntem Liede „Es ist bestimmt in Gottes Rath" nachgebildet worden ist. Auch in dem „Frühling" von Körner ist der Rhythmus sehr monoton, wo fast durchweg zwei und zwei Takte an einander gereiht sind. In harmonischer Beziehung sind die Lieder weit mehr zu loben. Warum aber giebt die Componistin deutschen Liedern einen französischen Titel? Der Franzose nimmt unser deutsches Wort „Lied" weil es in französischer Sprache nicht wiederzugeben ist, in seine Sprache auf, und der Deutsche verschmäht das Wort, um seinen Liedern einen französischen Titel zu geben, der ihrem Wesen durchaus nicht entspricht? Das reime Einer! —

Marie König, vier Lieder für Gesang und Piano. Op. 11. Preis 10 Ngr.

— „Und wenn ich einst gestorben bin," letztes Lied. Preis 5 Ngr. Dresden bei Brauer.

Die Lieder in Op. 11 sind sämmtlich im einfachsten Volkstone (Nr. 1 und 4 entschieden steyerisch) gehalten, und klingen mehr oder weniger, als wenn man sie schon gehört hätte. Nr. 3 „In Grün will ich mich kleiden," von Franz Schubert so unnachahmlich schön componirt, hätte eben deshalb nicht von Neuem componirt werden sollen. Marie König's letztes Lied ist unbestreitbar weit bedeutender als die vier Lieder Op. 11 und macht mit seiner einfach ausgesprochenen wehmüthigen Bitte einen recht tiefen Eindruck, wozu freilich die hübschen, von ihr selber gedichteten, und, wie's scheint, kurz vor ihrem Tode geschriebenen Worte den grösseren Theil beitragen.

K.

Das Denkmal C. M. v. Webers.

Seit dem Jahre 1844 hat sich in Dresden ein Comité gebildet, um an diesem Orte, dem letzten Schauplatz von Webers Wirksamkeit als Kapellmeister, dem grossen Tondichter ein Denkmal zu errichten. Aufgefordert zur Beisteuer durch Vorstellungen und Aufführungen zu diesem Zweck wurden damals alle deutschen Bühnen und Concert- oder Gesangvereine: entsprochen haben aber diesem Aufruf bis jetzt nur die Bühnen von Dresden, Berlin und München, und die musikalischen Vereine von Dresden, Breslau und Nörnberg. Trotzdem hat das Comité gegenwärtig entscheidende Schritte gethan, um den Plan zu verwirklichen. Den Hauptbestandtheil des Denkmals wird das acht Fuss hohe, in Erz gegossene Standbild Webers bilden: die Ausführung desselben ist dem Professor Rietschel in Dresden übertragen, und seinen Platz wird es auf der Promenade vor dem königlichen Theatergebäude finden.

Wir halten es für Pflicht, die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt wiederum auf dieses schöne Unternehmen hinzulenken, und können nicht anders glauben, als dass allein die politischen Zustände der letzten Jahre Deutschland verhindert haben, sich zu beeilen, dem Andenken des Meisters zu huldigen, der die erste, oder die einzige Nationaloper geschaffen hat, welche wir besitzen und welche die Herrlichkeit deutscher Musik in allen Ländern zur Anerkennung gebracht hat. Und wahrlich, für die Bühnendirectionen ist es eine unabweisliche Pflicht der Dankbarkeit, ihren schuldigen Tribut der Erinnerung an einen Componisten zu zahlen, der allen ein *semper augustus*, ein allezeit Mehrer der Einnahmen, und vielen von ihnen ein Retter aus der Noth geworden. Möchten daher alle öffentlichen Blätter diese Sache von neuem anregen, damit wir nicht bei dem Auslande zu betteln brauchen um eines deutschen Meisters Denkmal in einer deutschen Stadt vollenden zu können. Nicht er bedarf der Ehre; seine Töne sind ewig wie die Sterne der himmlischen Sphären, von deren Musik die alten Dichter singen; seine Werke sichern ihm die Unsterblichkeit. Aber wir bedürfen seines Denkmals zu unserer Ehre; denn schon erlässt die bedeutendste musikalische Zeitung von Paris einen Aufruf, durch Beiträge aus Frankreich und England die Deutschen zu unterstützen, die es gewagt haben den Plan zur Verherrlichung von Webers Andenken zu fassen! Hier ist der Aufruf:

„Weber's Ruhm gehört nicht bloss Deutschland an, er ist auch das Erbtheil Frankreichs, wo dessen Werke beständig ausgeführt werden, und Englands, für welches er seinen Oberon schrieb und wo er den letzten Seufzer aushauchte. An ganz Europa wendet sich also das Comité von Dresden, um das begonnene Werk zu vollenden und den Beistand zu

erhalten, dessen es noch bedarf. Kann man daran zweifeln, dass seine Bitte nicht von Allen, welche die musikalische Kunst liebend ehren, mit heiligem Eifer werde aufgenommen werden? Wir werden uns glücklich schätzen ihre Namen in die Liste einzutragen, die wir zu diesem Zweck eröffnen, und werden uns Glück wünschen auch unsern Stein zu dem Denkmal eines von jenen Männern beizutragen, welche in dem reinsten Glanze die Kunst, die Intelligenz und alle höhere Menschenbildung vertreten.

Die Zeichnungen werden in unsern Büreaux u. s. w. angenommen. In unserer nächsten Nummer werden wir das erste Verzeichniss der Subscribenten bekannt machen. *Revue & Gazette musicale.* Nr. 28."

Wir ehren die Gesinnung, die aus diesen Zeilen spricht; aber über die Thatsache selbst, sollen wir darüber uns freuen, oder vor Scham erröthen? *) *L. B.*

*) Wir erlauben uns, die verehrlichen Redactionen der deutschen Zeitungen zu ersuchen, den obigen Aufsatz im Interesse der Sache durch ihre Blätter zu verbreiten.
Die Redaction.

Londoner Briefe.

Das interessanteste Ereigniss für Ihre deutschen Leser, das ich berichten kann, ist die Aufführung von Thalberg's Oper, welche am 4. Juli auf dem Theater der Königin statt fand. Die hiesigen Blätter ergehen sich lang und breit über die merkwürdige Erscheinung, dass ein Pianist eine Oper geschrieben habe! Sie vergessen Mozart, Beethoven und Weber, und im Grunde haben sie doch Recht, denn das waren keine Pianisten, sondern Klavierspieler, für sie war das Klavier nur Mittel, die erhabensten Ideen zur Erscheinung zu bringen, während die Pianisten von heute die Klaviatur ihres Erard oder Broadwood nur als den Tanzboden für die Balletfertigkeit ihrer Finger betrachten. Bei so bewandten Umständen kann man sich allerdings über ein Kopfschütteln der Verwunderung nicht eben verwundern, wenn man hört, dass ein Componist von dergleichen Fingerballetten, ein Schöpfer von donnernden Octavenlawinen, rieselnden Triller-Bächen und chromatischen Wasserfällen, auf einmal in das einsame Felsenthal gezogen sei, um dem Quell der Lieder nachzugraben und in dem Rauschen des Eichwaldes die Begeisterung für Orchestermusik zu schöpfen. Ei nun! zwei deutsche Pianisten haben es gewagt, Rosenhain in Paris mit seinem „Dämon der Nacht", und Thalberg in London mit seiner „Florinda oder die Mauren in Spanien.

Thalberg hat das Glück gehabt, einen Operntext von Scribe zu erhalten. Ursprünglich soll derselbe für den verstorbenen spanischen Componisten Gomis, der in Paris lebte, bestimmt gewesen sein. Der Gegenstand der Handlung ist der ältern Geschichte von Spanien entnommen; den Inhalt bildet die Sage von der Liebe Roderich's, des letzten Gothenkönigs zur Tochter des Grafen Julian, der aus Rache die Araber nach Spanien ruft, die dann durch die Schlacht bei Xeres de la Frontera Herren des Landes wurden. Die geschickte Hand Scribe's im Zusammenstellen spannender dramatischer und musikalischer Situationen bewährt sich auch hier. Thalbergs Partitur ist fleissiger gearbeitet, als man es vielleicht erwartet hätte, so dass das Orchester fast zu sehr vorherrscht. Dadurch mag er dann wohl dahin gekommen sein, auch vom Gesang mehr zu verlangen, als die Natur der menschlichen Stimme vertragen kann, wie es mir denn überhaupt scheint, als habe er überall zu viel thun wollen — und in dieser Beziehung ist es mit der Musik gerade so wie mit der Dialektik: wer zu viel beweisen will, beweist nichts. Dies Trachten nach gründlicher, mit allen Mitteln der Neuzeit geführten Durcharbeitung hat eine gewisse Einerleiheit der Form, eine Monotonie der Arbeit und damit eine Ermüdung des Zuhörers zur Folge gehabt, wozu die vorherrschenden Molltonarten auch noch das ihrige beitragen.

Die Darstellung war in trefflichen Händen; Sophie Cruvelli gab die Florinda, ihre Schwester Marie die kleine Rolle des Pagen, Lablache den Grafen, Calzolarie den Roderigo u. s. w. Bei der ersten Aufführung wurden Alle nach jedem Akt gerufen: nach dem Finale des 3. Akts führte Lablache den Componisten heraus und diese Ehre wurde diesem nach dem Fallen des Vorhangs auf den Ruf des Publikums noch zwei Mal zu Theil. Bei der zweiten Vorstellung war die Königin zugegen. Das ist also ein Erfolg in aller Ordnung, wie ihn Thalberg nur wünschen konnte. Ob er eben so Bestand haben und sich eben so weit verbreiten wird, wie der Ruhm des Virtuosen, muss die Zeit lehren: ich mag nichts darüber prophezeien, doch wird ein bescheidener Zweifel erlaubt sein.

Eine Aufführung von Mozart's „Figaro's Hochzeit" war reizend: die Sontag die Susanne, die Fiorentini die Gräfin, Sophie Cruvelli den Pagen; dann Lablache, Coletti, Ferranti die Männerrollen — es war ein grosser Genuss. Dagegen hat „die

Zauberflöte“ auf dem Coventgardentheater die Engländer nicht angesprochen: trotz der wundervollen Musik, trotz des Zusammenwirkens der Zerr (Königin der Nacht), Viardot-Garcia und Grisi, des Mario, Ronconi und Formes, konnte das Publikum den gar zu läppischen Text nicht ertragen. — Auf dem Haymarket-Theater wurde Mendelssohns Singspiel: „die Heimkehr aus der Fremde“ unter dem Titel „*Son and Stranger* (der Sohn und der Fremde)“ gegeben. Es gefiel wiewohl die Ausführung sehr mittelmässig war.

London, 14. Juli. *L*

Aus Wien vom 18. Juli.

Neues ist aus unserer Musikwelt nicht viel zu berichten, was allgemeinere Theilnahme ausserhalb Wien erregen könnte. Von Concerten ist nicht mehr die Rede; die Theater helfen sich wie sie können. Im Josephstädter führt Klischnigg den Beweis, dass der Mensch noch immer ein Affe ist und das Publikum stimmt bei, denn es klatscht ihm Beifall. Das Carltheater, sonst die unerschöpfliche Quelle der Posse, der privilegirte Tummelplatz der Kasperle und Thaddädl, hat — zur Veränderung — Göthe's Faust in 7 Abtheilungen mit Lindpaintners Ouvertüre auf die Scene gebracht. Auf dem Hoftheater am Kärtnerthor sind die Italiäner aus-, und die Deutschen wieder eingesungen. Die südländische Oper hat ein besseres Ende als Anfang gehabt: die *Murray*, der Tenor *Fraschini* und besonders auch der Bassist *Debassini* haben das schwankende Floss über Wasser gehalten und bei dem Abschieds-Quodlibet Blumensträusse und Zurufe von „Wiederkommen“ davon getragen. Diese letzte Vorstellung war ein Ragout aus Verdi und Donizetti, vom erstern ein, vom letztern drei Akte aus drei verschiedenen Opern. So etwas können nur Italiäner auf die Scene bringen; übrigens lässt sich auch nur von ihnen ein solches Concert im Costüme anhören. Sehr naiv war die Bemerkung auf dem Zettel, welche auf den folgenden Tag Meyerbeers Propheten „in deutscher Sprache“ ankündigte. Ohne einen Ruhetag dem Chor und Orchester zu gestatten, wurde das imposante Werk auch wirklich am 1. Juli Tags darauf als die Italiäner geschieden, aufgeführt. Und zwar sind von da an die Sperrsitze theurer geworden, so dass das „*iterum venite, miseri!*“ der drei Anabaptisten eine bittere Ironie auf die Zuhörer war, denn nur die *beati* können jetzt öfters wiederkommen! Dieses Mal war das Haus zwar gedrängt voll — allein es war der Prophet, und Ander trat zum ersten Male nach seiner Urlaubsreise wieder auf. Der treffliche Sänger und Darsteller wurde mit rauschendem Beifallsgruss empfangen. — Dass Fanny Elsler sich auf ihre Villa bei Ischl zurückgezogen, ist eine Zeitungsente, nämlich die Villa, sie hat ganz einfach eine Sommerwohnung in der Brühl gemiethet. Frl. Brassi vom Berliner Ballet ist am Kärtnerthor angestellt und hat gefallen. — In gewissen Kreisen nimmt man es Thalberg übel, dass er seine Oper Florinda eher im Auslande als hier auf die Bühne gebracht. Aber wer stand ihm denn dafür, dass sie hier angenommen worden wäre? und in welche Hände wäre die Ausführung gekommen? Wien steigt leider immer mehr von dem Höhenpunkt herunter, den es sonst im Musikalischen einnahm. Man betrachte nur das Zeug, das der hiesige Verlag jetzt mitunter zu Tage fördert! Unser Barth hat für seine Messe für Männerstimmen, welche dem hiesigen Männergesang-Verein gewidmet ist, hier keinen Verleger gefunden: Breitkopf und Härtel haben sie gedruckt.

— 5 —

Berichtigung

Nachstehender Artikel, von der Redaction der Leipziger Allg. Theater-Chronik nicht angenommen, hat aber nichts desto weniger schon als Manuscript Wirkungen hervorgebracht, deren Ursachen ich aus Schonung für die dabei Betheiligten vor der Hand unerörtert lassen will. Um aber ferneren Entstellungen ein für allemal ein Ende zu machen, ersuche ich die löbl. Redaction der Rhein. Musikzeitung in Cöln, die wortgetreue Abschrift jenes Artikels in ihre Spalten aufnehmen zu wollen.

Frankfurt, a. M. 14. Juli. *Carl Gollmick.*

Es hat sich gegen die Leistung der Fides, von unserer Sängerin Frau Behrend-Brand auf hiesiger Bühne vielleicht gegen 40 mal dargestellt, in mehreren deutschen Blättern eine Stimme erhoben, welche um so nachtheiliger auf ihren beginnenden Ruf wirken dürfte, als sich die Schärfe des Tadels in eine spitzige Persiflage hüllt.

Da wir es aber für unmöglich halten, dass sich die Kritik, gehe sie von Motiven aus von welchen sie wolle, zu einer solchen maasslosen Lobhudelei verirren kann, so erblicken wir darin nur jene hämische Ironie des Neides, welche wie vergifteter Zucker jedes künstlerische Lebensprincip verderben kann. Denn wenn jene Blätter von „klassischer Schöpfung, Meisterschaft und Ruhmgleichheit mit dem Componisten oder einer Schröder-Devrient“ von der „Grösse und unaussprechlichen Herrlichkeit der Macht des Genies“ wenn sie hier von einem „hohen, dramatisch-plastischen Talent“ dort von „tiefsinniger Lyrik und gewaltigen Leidenschaften“ da wieder von dem „gränzenlosen Jubel des Publikums“ sprechen — wenn selbst nachdem Frau Behrend-Brand bereits von uns geschieden diese Verfolgung nicht aufhört, indem ein Frankfurter Correspondent in Nr. 55 der Leipz. Th. Chr. (nachdem er von Perlen und Edelsteinen des Gesangs, von Tiefe der Anschauung und dramatischer Weihe spricht), sich nicht scheut die gröbsten Unwahrheiten in Bezug auf die Jubelfeier ihrer Abschiedsoper Martha zu berichten, und am Ende fast ihr ganzes Repertoire als hervorstechende Meisterleistungen citirt — dann muss sich eine Künstlerin, (wohl fühlend was ihr zur Realisirung eines solchen Lobes noch fehlen mag) mit tiefem Erröthen davon abwenden, und jeder Leser wird voll Indignation über eine Sprache erfüllt werden, welche, indem sie das Princip der Kritik mit Füssen tritt, die Bescheidenheit eines wahren Talents tief verwunden muss.

Der Verfasser hat aber vergessen, dass ein Genie erster Grösse sich nicht gleichsam über Nacht entwickelt, wie einst Minerva die geharnischt plötzlich aus dem Haupte Jupiters hervorsprang, und dass es keine Partie in der Welt giebt, und sei es selbst die einer Fides, welche ein solches mythisches Wunder bewirken kann. An dieser leidenschaftlichen Sprache (und Leidenschaft ist unbesonnen) würde schon allein die Absicht des Verfassers scheitern.

Wir wollen hiermit durchaus keine Kritik mit ihren Licht- und Schattenseiten über die Fides der Frau B.-B schreiben. Dies überlassen wir denen, welche diese Leistung mit ruhiger Aufmerksamkeit verfolgt haben, und hiernach der Darstellerin das Zeugniss eines unverkennbaren Fortschritts und mehrerer sehr gelungener Momente, sowohl im Gesang wie im Spiel, ablegen werden. Das Metall ihres kräftigen Organs, ihre Gesangesfähigkeit, eine zu hochdramatischen Partien geeignete Persönlichkeit, und ihr grosses dunkles Auge — das alles sind längst anerkannte und bereits oft besprochene Vorzüge dieser Sängerin.

Bleibt ihr nun in Bezug auf einen höheren Aufschwung des Geistes, auf poetisches Erkenntniss und Gemüthsleben, auf natürliche Grazie und in technischer Gesangsbildung, namentlich des Trillers und der Passage, noch vieles zu wünschen übrig, ja, fehlt ihr selbst gerade das was jene Widersacher vor allen hervorheben: „Tiefe der Anschauung und dramatische Weihe“ so kann durch anregendes Beispiel, durch bildende Lectüre und Studium, durch Nachdenken und Nachempfinden noch vieles erstrebt werden. Oben erwähnte Schwächen aber, (und welches Haar würfe keinen Schatten?) verdienen auf keinerlei Weise diesen vernichtenden Hohn der Kritik, wie er sich in jenen Blättern ausgesprochen. Deshalb lasse Frau B.-B. sich durch diese Mystificationen (denn als solche erkennen wir jene Aufsätze) nicht irre machen an sich selbst, und fahre fort in ihren Bestrebungen das wirklich zu werden, wozu sie jene zweideutigen Lobeserhebungen machen wollen (d. h. wenn es möglich ist, jemals einen solchen Grad von Vollendung zu erreichen!) Sie wird dann ihrem Gefühl wie den Kunstanforderungen genügen, sich zugleich auf edle Weise an ihren Beleidigern rächen, und kann so des Schutzes ihrer wahren Freunde immer versichert sein.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Bei dem Sängerfest zu Gent am 6. Juli hat die Liedertafel von Gladbach die Ehre des deutschen Gesanges gewahrt. Unter den auswärtigen wettstreitenden Vereinen hat sie den ersten Preis, eine goldene Medaille und 300 Frcs. Entschädigung, erhalten.

Aachen. Natalie Eschborn, eine Tochter des rühmlich bekannten Künstlerpaares Eschborn, hat die Erwartungen, welche in diesem Blatte vor einem Jahre über sie ausgesprochen wurden, vollkommen gerechtfertigt. In Stuttgart ist sie nach ihrem ersten Auftreten als Amine in der Nachtwandlerin (am 18. Juni) beim Hoftheater angestellt worden, und in diesem Augenblick entzückt sie das hiesige Publikum und ärntet jeden Abend stets mehr Beifall und Blumenkränze.

Der treffliche Gesanglehrer Ferd. Böhme, eine der Zierden des Lehrercollegiums am Conservatorium zu Leipzig, verlässt diese Stadt und geht nach Dresden. Herr Böhme ist eigentlich Dilettant, und will dem Gerücht nach sich wiederum seinem früheren Beruf als Advokat widmen. So viel uns bekannt, besitzt das Conservatorium für den Augenblick gar keinen Gesanglehrer.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 57. **Cöln**, den 2. August 1851. II. Jahrg. Nro. 5.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Friedrich Chopin.

Von

F. Liszt.

V.

An solchen Abenden war Chopins Zimmer nur von einigen Lichtern erhellt, welche um einen Pleyel'schen Flügel standen. Die Instrumente dieser Fabrik liebte er besonders wegen ihres etwas verschleierten Silbertons und ihres leichten Anschlags, der ihm verstattete, ihnen Töne zu entlocken, die den Klängen der Glasharmonika zu vergleichen waren.

Rings um den Flügel sah man eine Gruppe von Zuhörern, welche die berühmtesten Namen führten. Heine hörte mit der Theilname eines Landsmanns Chopin's Erzählungen aus dem geheimnissvollen Lande zu, in welchem auch seine ätherische Fantasie heimisch war. Chopin und er verstanden sich in jedem halben Wort, in jedem halben Ton, und der Tonkünstler gab auf jede leise Frage des Dichters Antwort. — — Neben Heine sass Meyerbeer, und dieser Meister cyclopischer Tonbauten brachte gern eine Stunde hin, mit sichtbarem Behagen den Verschlingungen der Arabesken zu folgen, die wie mit einem durchsichtigen Spitzenschleier die Gedanken Chopin's umhüllten.

Weiterhin sass Adolph Nourrit, jener edle, zugleich leidenschaftliche und ascetische Künstler, ein strenger Katholik, der in den letzten Jahren seines Lebens jede Mitwirkung bei Produktionen oberflächlicher Art von sich wies und der Kunst mit keuscher und begeisterter Ehrfurcht diente. Eine melancholische Leidenschaft für das Schöne untergrub sein Dasein und schon schien auf seiner Stirn sich jener düstere Schatten zu malen, den der Ausbruch der Verzweiflung den Menschen stets zu spät erklärt, den Menschen, die so neugierig sind auf die Geheimnisse des Herzens und doch so ungeschickt, sie zu errathen.

Hiller war auch da: sein Geist und sein musikalisches Talent war dem Chopin'schen verwandt und er war einer seiner treuesten Freunde. Bei ihm versammelten wir uns häufig, und während er die grossen Werke, die er späterhin herausgab, vorbereitete, schrieb er Klavierstücke, von denen die „Etüden" als kräftige Skizzen von vollendeter Zeichnung an jene Baumschlag-Studien erinnern, in welchen die Landschafter wie aus dem Stegreif ein vollständiges kleines Gedicht von Licht und Schatten durch einen einzigen Baum, einen einzigen Zweig hinzaubern.

Eugen Delacroix blieb in Schweigen versunken vor den Erscheinungen, welche in Tönen durch die Luft schwirrten. Fragte er sich im Stillen, welche Palette, welchen Pinsel, welche Leinwand er nehmen müsste, um ihnen in s e i n e r Kunst Leben zu verleihen?

Der unter uns Allen dem Grabe am nächsten zu sein schien, der alte Niemcewicz, lauschte den „Gesängen der Geschichte", welche Chopin für ihn, der die Zeiten, die nicht mehr waren, erlebt hatte, in dramatische Scenen übertrug, wenn zu den Texten des polnischen Barden unter seinen Fingern das Geräusch der Waffen, der Gesang der Sieger, der festliche Hymnus, die Klage des Gefangenen, die Ballade über den gefallenen Helden erklangen. — Für sich allein, düster und schweigend, stand Mickiewicz: in den Zügen des nordischen Dante stand geschrieben, dass

ihn das Gefühl nie verliess: „das Salz des Fremden ist bitter, und hart die Stufen seiner Treppe!"

In die Polster eines Lehnstuhls versenkt sass George Sand, gespannt aufhorchend und anmuthig gefesselt. Sie verbreitete über diese Musik den ganzen Abglanz der Glut ihres Genies, welches die seltene Eigenschaft besass, die nur wenigen Auserwählten vorbehalten ist, das Schöne unter allen Formen der Kunst und der Natur zu gewahren; jenen magischen Blick, vor welchem bei hochbegabten Frauen die Rinde, die Larve, die gröbere Hülle fällt, so dass sie die Seele, die darin verzaubert ist, in ihrem unsichtbaren Wesen schauen, das Idealische, welches der Künstler in die Strömung der Töne oder den Schleier der Farben, in die Wölbungen des Marmors, die architektonischen Linien des Steins, oder in den Rhythmus der Verse gebannt hat. Die höchste Offenbarung dieses Sinns ist die Richtigkeit des Eindrucks und die Sicherheit des Urtheils. Er macht für die glücklichen Naturen, welche er leuchtend durchdringt, die schwere Last der Wissenschaft der Kunst überflüssig, unter deren Druck man mühsam zu den geweihten Regionen pilgert, welche jene mit Einem Sprung erreichen, und dieser Sinn entwickelt sich weit weniger durch das Forschen in den Geheimnissen des Wissens, als durch den vertrauten Umgang mit der Natur. — —

Ein eben so tiefer Blick gehörte auch dazu, um Chopins Charakter zu erkennen und zu würdigen, einen Charakter, dessen Falten keine Bewegung, keinen Impuls bargen, den nicht das zarteste Ehrgefühl und das edelste Verständniss der Affekte der Seele diktirten. Und doch war nie eine Natur mehr gemacht, Verkehrtheiten und wunderliche Anwandlungen zu rechtfertigen: denn seine Fantasie war voll Feuer, sein Gefühl erregbar bis zur Heftigkeit, und sein körperlicher Zustand schwach und kränklich. Wer vermag die Leiden zu ergründen, welche dieser Gegensatz erzeugen musste? Aber er gab sie niemals dem Blicke Anderer Preis, er bewahrte ihr Geheimniss unter der undurchdringlichen Heiterkeit einer stolzen Selbstbeherrschung.

Sein Leben war einfach: weder Abenteuer, noch Verwickelungen, noch Zwischenfälle sind daraus zu berichten. Was er empfand und fühlte, was auf sein inneres Wesen Eindruck machte, das waren seine Ereignisse, ihm wichtiger und bedeutender, als die Veränderungen und Begebenheiten da draussen. Die Unterrichtsstunden, die er fortwährend mit Pünktlichkeit und Fleiss gab, waren gleichsam sein häusliches Tagewerk, das er mit Gewissenhaftigkeit und Freudigkeit verrichtete. War es gethan, so ergoss er in seinen Compositionen seine Seele, wie andere Menschen sie im Gebet zu Gott ergiessen. Er hat sich in kein Handeln, in kein Drama eingelassen, er hat kein Band geknüpft und keins gelöst. Er hat auf kein Dasein einen entschiedenen Einfluss ausgeübt. Sein Wille hat nie in eines Andern Wünsche eingegriffen, er hat auf keinen Geist durch die Herrschaft des seinigen gedrückt. Er hat kein Herz tyrannisirt, keine erobernde Hand auf ein fremdes Geschick gelegt; er suchte nichts und hätte verschmäht, um etwas zu bitten. Dagegen entzog er sich aber auch allen Fesseln, allen freundschaftlichen Verbindungen, die ihn etwa mit sich fortreissen und in geräuschvollere Kreise ziehen wollten. Bereit Alles hin zu geben, gab er sich selbst nicht hin. Vielleicht dachte er wie manche stolze Herzen, dass Liebe und Freundschaft nichts sind, wenn sie nicht Alles sind! Vielleicht — Doch es mag so oder anders gewesen sein, Niemand weiss es genau, denn er sprach nie über Liebe und Freundschaft: seine vertrautesten Freunde drangen nicht bis in das Heiligthum, wo seine Seele wohnte, wenn sie sich ganz von seinem übrigen Leben zurückzog.

In seiner Unterhaltung schien er sich nur für das zu interessiren, was Andere anging und hütete sich wohl, sie aus dem Kreise ihrer Persönlichkeit heraus zu führen um sie auf die seinige zu bringen. Seine Individualität forderte nicht zu spähender Neugier auf; er gefiel einem zu sehr, als dass man auf dergleichen Gedanken hätte kommen sollen. Das Ganze seines persönlichen Wesens war harmonisch und schien keines Commentars zu bedürfen. Sein blaues Auge war mehr geistreich als schwärmerisch; sein feines und mildes Lächeln wurde nie bitter. Die Feinheit und Durchsichtigkeit seiner Gesichtsfarbe verführten das Auge, sein blondes Haar war weich wie Seide, seine Nase leicht gebogen; sein Benehmen und seine Haltung so aristokratisch, dass man ihn unwillkürlich wie einen Fürsten behandelte. Seine Bewegungen waren anmuthig und vielfältig, der Ton seiner Stimme stets gemässigt und oft gedämpft, seine Gestalt klein, sein Gliederbau zart. Seine ganze Erscheinung erinnerte an die Pflanze Convolvulus, welche auf unglaublich feinem Stiel ihre herrlich gefärbten Blüthenkelche hin und her wiegt, die aber ein so duftiges Gewebe haben, dass die geringste Berührung es zerreisst.

In Gesellschaft zeigte er die sich gleichbleibende Stimmung, welche kein Missbehagen trübt, weil sie kein Interesse für sich in Anspruch nimmt. Ge-

wöhnlich war er munter; sein kaustischer Verstand entdeckte leicht das Lächerliche, auch wo es nicht auf der Oberfläche lag. In seinem Gebehrdenspiel entwickelte er eine lange Zeit unerschöpfliche Laune und machte sich oft den Spass, in komischen improvisirten Darstellungen die musikalischen Formeln und den eigenthümlichen Tik mancher Virtuosen, ihre Bewegungen, ja sogar ihr Gesicht nachzumachen, und das mit einem Talent, welches in einer Minute ihre ganze Persönlichkeit zur Schau legte. Aber auch in den Augenblicken der heitersten Laune wusste er mit dem feinsten Takt die Grenze der Anmuth zu wahren.

Wiewohl selten, gab es doch Augenblicke, wo wir ihn tief bewegt überraschten. Wir sahen ihn dann bleich und blass werden wie eine Leiche. Aber auch in dieser tiefsten Aufregung blieb er gesammelt. Er war dann wie immer geizig mit Worten über das, was er empfand, und eine Minute Fassung entzog uns das Geheimniss seines Innern. Er wusste auf edle Weise zu verzeihen, und behielt keinen Groll gegen diejenigen im Herzen, die ihm weh gethan hatten, wenngleich dergleichen Kränkungen tief in seine Seele drangen und dort noch heimlich fortnagten, nachdem ihre eigentliche Veranlassung seinem Gedächtnisse längst entschwunden war.

Ueberhaupt zurückhaltend in seiner Unterhaltung war er es vollends in Allem, woran der Fanatismus der Meinung, der politischen und religiösen Ansichten haftet. Nur durch das, was er in dem engen Kreise seiner Thätigkeit that oder unterliess, konnte man in dieser Beziehung ihn beurtheilen. Seine Vaterlandsliebe offenbarte sich in der Richtung, die sein Talent nahm, in der Wahl seines freundschaftlichen Umgangs, in der vorzugsweisen Annahme von Schülern, in den häufigen und sehr bedeutenden Diensten, die er seinen Landsleuten leistete: aber wir erinnern uns nicht, dass er je sich darin gefallen habe, seine Gefühle in dieser Beziehung auszusprechen. Wenn er zuweilen in ein Gespräch über politische Ideen kam, die in Frankreich so lebhaft erörtert werden, so ging er mehr darauf ein, sie zu kritisiren, als eigene Ansichten geltend zu machen. In Verbindung mit einigen politischen Grössen unserer Zeit, wusste er diese Beziehungen ganz unabhängig von der politischen Meinungsübereinstimmung nur auf das persönliche freundschaftliche Verhältniss zu beschränken.

Die Demokratie war in seinen Augen eine Anhäufung von gar zu heterogenen, unstäten, wild gewaltigen Elementen, als dass sie seine Sympathie hätte gewinnen können. Vor zwanzig Jahren etwa kamen die socialen Fragen auf und ihre drohende Herrschaft wurde mit einem neuen Einfall der Barbarei verglichen. Chopin war von dem Schrecklichen, dass in diesem Vergleich lag, peinlich berührt: er verzweifelte daran, von diesen modernen Attilas die Schonung Roms zu erlangen, und die Kunst, ihre Denkmäler, ihre Gewohnheiten, die ganze Civilisation, jenes elegante, mässige und verfeinerte Leben, welches Horaz besungen, vor ihrer Verwüstung zu retten! Uebrigens folgte er doch den Ereignissen von ferne und ein Scharfblick, den man kaum bei ihm vermuthet hätte, liess ihn oft voraussagen, was besser Unterrichtete nicht erwartet hatten. Wenn jedoch Bemerkungen dieser Art ihm entschlüpften, so entwickelte er sie nicht, und seine hingeworfenen Aeusserungen erregten erst dann Aufmerksamkeit, wenn der Erfolg sie bestätigt hatte.

Chopin war aufrichtig religiös und ein Anhänger des Katholicismus; aber noch weniger als über Politik sprach er über Religion und bewahrte sich seinen Glauben ohne ihn irgendwie zur Schau zu tragen. Er übte, wie aus alledem hervorgeht, im praktischen Leben den Grundsatz eines höchst ausgezeichneten Mannes, des Marquis Jules von Noailles, der in seinem Alter uns jungen Männern, wenn wir über Meinungen stritten, oft sagte: „Sie werden sich dereinst so gut wie ich überzeugen, dass es ganz unmöglich ist, über **Alles** mit **Jedem** zu sprechen“.

Berliner Briefe.

[Roger.]

Den 24. Juli.

Seitdem ich Ihnen berichte, habe ich noch niemals aus so vollem Herzen schreiben, mit so hingebender Bewunderung mich einer Künstlergrösse anschliessen können, als ich es diesmal im Stande bin. Ich eigne mich wenig dazu, enthusiastisch bloss zu loben oder erbarmungslos in den Staub zu treten; die meisten Dinge in der Welt sind Mischungen aus Gutem und Schlechtem; ein objektiver Kritiker wird sich dem analog verhalten und was er auf der einen Seite giebt, auf der andern nehmen. Wenn aber ein Künstler von so entschiedener Genialität, von so angewohnter Haltung und, was die Hauptsache ist, von solcher Hingabe an den Gegenstand uns gegenüber tritt, wie **Roger**, dann vergisst auch der gewissenhafteste Kritiker gern, was er allenfalls anders wün-

sehen möchte; denn seine kleinen Bedenken verschwinden gegen die Gewalt des Positiven, die aus dem schaffenden Genius des Künstlers hervordringt. Auch Roger hat seine Mängel. Er ist 36 Jahre alt, und wenn auch diejenigen im Irrthum sind, die seine Stimme für passirt halten, so lässt sich doch zugeben, dass sie nicht mehr in der ersten Frische ist. Ueberdies ist er mehr ein Tenor-Bariton, als ein hoher Tenor; und wenn es daher einerseits seiner Kunstfertigkeit alle Ehre macht, dass er die höchsten Tenor-Partien singt, so wird er doch andererseits dadurch zur häufigen Anwendung des Falsetts und zum Forciren der hohen Brusttöne genöthigt; nur noch das *gis* vermag er *piano* mit Bruststimme zu singen, *a*, *b* und *h* werden mit hörbarer Anstrengung hervorgebracht. Dafür ist aber sein Falsett und der Uebergang zur Bruststimme vorzüglich gebildet; er singt mit dem Falsett bis zum *d* hinunter; der Klang ist weich und lieblich; die Töne *f* bis *gis* erhalten durch das Uebergehen von Falsett in Bruststimme und umgekehrt, einen eigenthümlichen duftigen Zauber. In Stellen, die ein sehr leidenschaftliches Colorit tragen, lässt er sich mitunter zu kleinen Nachlässigkeiten hinreissen, die die Regeln des correcten Gesanges ohne dramatische Berechtigung verletzen; dahin gehört z. B. die eben nur an solchen Stellen vorkommende Angewohnheit, ein „e" vor dem auszusprechenden Wort hören zu lassen, z. B. „e ward" statt „ward"; ferner ein oft allzusehr forcirtes Tremuliren des Tons, das vorzugsweise bei den hohen Brusttönen *a* und *b* eintritt. Andere Abweichungen von den Gesetzen des sogenannten correcten Gesanges haben ihren guten dramatischen Grund; so ausser dem Portament, das die meisten unserer Sänger ganz ohne Verstand anzuwenden pflegen, das Heraufziehen des Tons, das Roger mit meisterhafter Geschicklichkeit anwendet, um dadurch die Stimmung, die Empfindung, die Leidenschaft auszudrücken. Obgleich Roger's eigentliche Bedeutung darin besteht, dass er im höchsten Sinne des Wortes dramatischer Sänger ist, so nimmt er doch eine ungemeine Höhe schon als blosser Sänger ein. Ich hatte Gelegenheit, ihn als Concertsänger kennen zu lernen (in einem Hofconcert sang er die Romanze aus den Hugenotten, die Cavatine aus Donizetti's Favoritin, und das Tenorsolo in der von Dorn zum Rauch-Fest componirten Cantate, die nebst der von Meyerbeer zu gleichem Zweck in Musik gesetzten Ode in Potsdam im neuen Palais vor dem Könige aufgeführt wurde) und hörte hier mit eigenen Ohren, was ich bereits früher vermuthet hatte, dass er in der blossen Eleganz und Schönheit des Gesanges ein eben so grosser Meister ist, als in den dramatischen Färbungen. Seine Tonbildung ist eine vorzügliche, so dass der Ton nur das klarste und edelste Metall enthält; demzufolge ist auch die Aussprache der Vocale eine vollendet schöne (man wird selten ein so schönes o und i, namentlich auf den hohen Tönen gehört haben); der Uebergang der Register in einander ist bis zur grössten Freiheit hergestellt; der Ton an sich hat eine unvergleichliche Elasticität, so dass er aus tiefster Seele hervorzuquellen und von dem innersten Leben des Künstlers getränkt zu sein scheint. Alle diese Vorzüge würden aber die Sensation nicht erklären, die Roger in Berlin gemacht hat. Einem wahren echten Künstler dürfen sie nur die Basis für seine Künstlerschaft sein, und so ist es bei Roger. Er ist darum ein so grosser und, für Deutschland wenigstens, Epoche machender Künstler, weil er durch und durch dramatischer Sänger ist, der Einzige und Erste, den wir seit einer langen Reihe von Jahren gehört haben. Unter einem dramatischen Sänger verstehen viele Musiker in Deutschland einen Menschen, der schön singt und ausserdem lebendig spielt; dass es ein Durchdringen und Verschmelzen von Gesang und Spiel giebt, das geht noch über den Horizont sehr Vieler. So aber ist es bei Roger; der Gesang ist bei ihm nicht ein leeres Beiwerk, sondern der wärmste Ausdruck der innern Empfindung; und darum gebietet er über einen Reichthum von Tonfärbungen, die ich bis jetzt noch bei keinem Sänger kennen gelernt habe. Die wenigsten unserer Sänger haben eine Ahnung davon, dass der Schmerz, die Verzweiflung, das dumpfe Hinbrüten u. s. w. einen ganz andern sinnlichen Ausdruck, nicht bloss in Betreff des Vortrags, sondern auch in Hinsicht des Tonmaterials selbst, haben müssen, als Liebe, Heiterkeit u. dgl. Gemüthszustände. Die bei uns herkömmliche Art zu singen passt in der Regel nur für Gemüthszustände der letztern Gattung; und eben darum haben wir keine eigentlich dramatischen Sänger. Bei Roger durchdringt der Gedanke den Ton, und darum löst er die höchste Aufgabe der Kunst. Oft glaubte man einen grossen Schauspieler vor sich zu sehen: so naturwahr war der Ausdruck des Tons; und doch war es auch in diesen Momenten stets wahrer und wirklicher Gesang. Roger ist in den drei Rollen, die er uns bis jetzt vorgeführt hat (Raoul, Georg Brown, Prophet), gleich vollendet; Thatsache ist, dass er dem Einen am besten in dieser, dem Andern in jener Rolle gefallen hat; objektiv betrachtet aber war er in jeder

Rolle das, was er sein sollte. Den Liebhabern des Anmuthigen, des Liebenswürdigen und Scherzhaften wird er als Georg Brown am meisten zusagen, der ihm überdies auch vorzugsweise Gelegenheit giebt, sich als blosser Sänger geltend zu machen; denen, die für das Romantisch-Duftige und Ritterliche schwärmen, hat der Raoul besonders zugesagt; diejenigen endlich, die das grossartig Dramatische am meisten bewundern, finden im Propheten den Gipfelpunkt seiner Leistungen. — Die Sensation, die Roger hier machte, ist eine unbeschreibliche. Mitten im Sommer kam er hieher, zu einer Zeit, da die geistreiche Berliner Welt fast noch lieber die wenigstens etwas luftige Kirche, als das Theater besucht; und es fehlte nicht viel, so hätte der Zudrang zum Billet-Büreau fast die Höhe erreicht, die er zu den Zeiten der Lind hatte. Applaus und Hervorrufen wollten fast kein Ende nehmen, obschon beides der Claque wegen immer mehr aus der Mode kommt; im Propheten z. B. ward Roger fünfmal hervorgerufen, ein Grad des Beifalls, der, wenn nicht die Begeisterung für einen Stern ersten Ranges am weiblichen Sternhimmel hinzukommt, gewiss unerhört ist. Aber die Stellung, die Roger als Künstler einnimmt, ist eine so vollständig neue, dass sie wohl imponiren und electrisiren musste. Wir freuen uns auf die Fortsetzung seines Gastspiels im Monat September und wünschen, dass er auf den dramatischen Gesang bei uns selbst belebend einwirken möge. *G. E.*

Pariser Briefe.

Die komische Oper in Paris.

A. Grisar „*Bon soir, Mr. Pantalon*". — **A. Thomas** „*Raymond*". — **Auber** „*Zerline ou la Corbeille d'Oranges*".

Ich bin im Rückstand, das weiss ich; aber dies Loos theile ich mit so vielem Grossen in der französischen Republik, dass die Verzögerung einer unbedeutenden musikalischen Correspondenz wohl Gnade finden wird im Vergleich zu der Volksbeglückung, die ebenfalls, und vielleicht noch länger, auf sich warten lässt. Ach ja! es ist eine trübe, schwüle Zeit überall und die französische Nation sieht mit neidischen Blicken auf ihren ehemaligen heitern Sinn und ihre Lebenslust zurück: der lebhafte Geist, der als gemüthlicher Spötter allen Dingen eine lächerliche, erlustigende Seite abzugewinnen wusste und mit den höchsten Idealen wie mit der gewöhnlichsten Praxis des Lebens seinen Spass trieb, die harmlose Freude an Witz und Scherz, die Selbstparodie des eigenen Zopfes, das Sichgehenlassen in der Gegenwart und die Sorglosigkeit um die Zukunft, die so leicht kein Grübeln, kein Träumen, kein Sehnen, kein Sichabhärmen aufkommen liess, was man sehr charakteristisch für die Nation „Philosophie" nannte — alles das ist dahin, vielleicht auf immer dahin. Sechzig Jahre von Revolutionen und politischen Stürmen haben einen Grabstein über die natürliche Fröhlichkeit des Volks gewälzt, und in der Literatur und Kunst hat ausserdem noch das Eindringen des Romantischen, des nordisch Poetischen, das dem eigentlichen Volke in Frankreich durchaus fremd, ja widernatürlich ist, das Seinige dazu beigetragen, die Eigenthümlichkeit, die nationale Ursprünglichkeit des französischen Charakters zu entstellen und zu unterdrücken. Neulich fiel mir ein altes Zeitungsblatt in die Hände, in dessen Feuilleton der in den ersten Jahrzehnden unseres Jahrhunderts über alles berühmte Pariser Kritiker *Geoffroy* seiner Nation den Untergang prophezeiet, sobald sie beginnen würde die Ungethüme Shakespeare und Schiller zu bewundern (*d'admirer les monstres Sh. et S.*"). Das klingt abscheulich grell, und doch ist eine Wahrheit darin. Wie durch alles das in der Tonkunst die eigentliche französische Schule zu Grunde gegangen ist, wie Auber's, Meyerbeer's, Halévy's Eklekticismus in der Oper, die gegenwärtig aus allen Stilen der Welt und den Charakteren aller Nationen zusammengesetzt ist, und wie die neueste Richtung der Instrumentalmusik, mit Berlioz an der Spitze, aus dieser Verschmelzung oder Verwirrung total verschiedener, ja entgegengesetzter nationaler Kunstanschauungen hervorgegangen ist — das zu verfolgen und darzulegen, wäre eine schöne Aufgabe der neuern Kunstgeschichte, zumal da dieselben ursprünglich fremdartigen Elemente, wie die Musik, so auch die Poesie und Malerei der Franzosen durchdrungen haben, und dann durch diese gemischten Ehen oft genug Geschöpfe in die Welt gesetzt worden sind, welche nicht allein der unduldsame, sondern auch der nur gewissenhafte Priester der Kunst für Bastarde erklären muss. Und ist etwa die Einwirkung oder vielmehr der Rückschlag, der *Contrecoup* dieser Verzwitterung auf die deutsche Kunst, namentlich auf die Musik, ausgeblieben? Sollte es nicht bei Euch da drüben über dem Rhein, oder auch am Rhein, Componisten geben, die sich dessen vielleicht kaum bewusst sind, dass manche ihrer Produkte eine gewisse Familienähnlichkeit mit Chopin und Berlioz haben, wenn diese Aehnlichkeit auch nur aus demjenigen mystischen oder sympathetischen Einfluss

herrühren sollte, den wir bei interessanten Umständen der Frauen ein „Sich je etwas versehen" nennen? Doch ich breche ab: ich fühle mich zu schwach diesen schwere Thema durchzuführen und die unsichtbare Influenza eines gewissen Miasma in der Kunst nachzuweisen; ich habe nur meine Fühlhörner ausgestreckt und ziehe sie und mich erschrocken in das demüthige Schneckenhäuschen eines Correspondenten zurück.

Wie kam ich aber zu dieser Kühnheit? Durch die Betrachtung des Zustandes der jetzigen komischen Oper in Paris im Vergleich mit ihrem frühern Charakter. Ehemals war sie das ächte Abbild des französischen Nationalgeistes; jetzt ist sie der Tummelplatz aller möglichen Gattungen. Feen- und Geisterspuk, Intriguenstücke, dramatisirte Geschichte, romanhafte Sentimentalität, sogar melodramatisches Schauer- und Thränenspiel haben sich auf die Bretter gedrängt, die sonst das ausschliessliche Reich des volksthümlichen Komos waren. Das Pariser Publikum fühlt dies recht gut, und daher rührt der ausserordentliche Erfolg einer kleinen einaktigen Buffo-Oper von **Lockroy**, Musik von dem belgischen Componisten **Albert Grisar**, die den sonderbaren Titel führt: „*Bon soir, Mr. Pantalon!*" und seit Ende Februar, wo sie zum ersten Male gegeben wurde, fortdauernd ihre Anziehungskraft bewährt. Es ist aber auch unmöglich, bei dieser Posse sich zu langweilen oder auch nur ernsthaft zu bleiben; Dichter und Componist haben sich aufs trefflichste gegen die Kritik gewappnet, denn sie kann die anderthalb Stunden lang vor Lachen nicht zur Besinnung kommen. Erzählen lässt sich der Inhalt nicht gut, die komischen Situationen und die hübsche Musik dazu sind die Hauptsache. Gleich der Anfang ist ergötzlich. Loelio, ein naïves und spassiges Exemplar von einem jungen Liebhaber, seufzt zu Venedig unter den Fenstern des Doktors ein Ständchen und drei Frauen zugleich antworten ihm, die Frau des Doktors, seine Tochter Isabelle, und sein Stubenmädchen Colombine. Nachher bringen zwei Träger einen schweren Korb in das Laboratorium des Doktors. Die Frau kömmt dazu, öffnet den Korb, aus welchem sich Loelio erhebt und ein zärtliches „ich liebe — ich liebe — ich liebe" — siegt, ohne zu verrathen, wen. Die Dame fühlt ihr Herz sich erweichen, aber ein plötzliches Geräusch zwingt sie zur Flucht, nachdem sie vorher den vermeinten Anbeter wieder in seinen Käfig gesperrt hat. Diesem ist es aber um Colombine zu thun; er macht sich aus seinem Versteck, weil er bei der Dame vom Hause nicht Hahn im Korbe sein will, füllt diesen mit Folianten von den Repositorien des Doktors, verschliesst ihn und verbirgt sich in einem Nebenzimmer. Der eifersüchtige Doktor wittert in dem Korbe ein Geschenk irgend eines Amoroso seiner Frau und versenkt ihn mit Colombinens Hülfe in den Canal Rialto. Die Frau erscheint, vermisst den Korb, man erzählt ihr das Geschehene — Schrei des Entsetzens! der Doktor hat einen Menschen ertränkt.

Indess kömmt Loelio, als der Doktor allein ist, wieder zum Vorschein und stellt sich als Herrn Pantalons Sohn vor. Der Doktor, noch verwirrt durch das Bewusstsein des unschuldig begangenen Mordes, will ihm Wein vorsetzen, vergreift sich aber in der Flasche, Loelio trinkt hastig, es schwindelt ihm und er fällt in Ohnmacht. Nun die Verzweiflung des Doktors, der an Einem Tage zwei Menschen umgebracht hat! Da meldet man noch obenein Herrn Pantalon! Was ist zu thun, Loelio's Leiche wird schnell in den Kasten des Schlafcanapé's gepackt und Herr Pantalon empfangen. Er erkundigt sich nach seinem Sohn, alle Personen des Hauses sind verlegen und umgehen eine nach der andern eine directe Antwort, indem sie mit Lichtern in der Hand Herrn Pantalon in einem erzkomischen Quartett „gute Nacht!" wünschen. Herr Pantalon findet für gut, nicht in sein Schlafzimmer zu gehen, sondern sich auf das breite Canapé hinauszustrecken. Es ist Nacht. Der Doktor und Colombine schleichen mit einer Laterne herein, um Loelio's Leiche über Seite zu bringen. Da ertönt ein tiefer Seufzer aus dem Kasten des Canapé's: Colombine fällt die Laterne aus der Hand — Loelio lüftet mit einiger Anstrengung den Deckel mit den darauf liegenden Polstern, und während er auf der Vorderseite aus dem Sopha-Kasten heraussteigt, rollt sein Vater auf der Hinterseite hinein. Lärmen und Schrecken von allen Seiten, Frau und Tochter mit Lichtern aller Art, Lösung der Räthsel und Heirath.

Man sieht, hier ist von keinem feinen Lustspiel, sondern von einer ächten *Opera buffa* die Rede, so im alten italiänischen Carnevalsstil, oder wie man in Deutschland unsere Eltern in ihrer Jugend mit Opern wie der Dorfbarbier, die Schwestern von Prag, Doktor und Apotheker und dgl. ergötzte. Grisar's Musik hat das Wesentliche des Buchs, die drastische Komik der Situationen, vortrefflich aufgefasst und gehoben; sie ist melodiös, heiter, klar, durchaus nicht überladen, und hält ohne irgendwie trivial zu werden das Interesse der Handlung stets aufrecht. Die Ouvertüre, ein Andante mit einer Melodie aus dem

Finale der Oper, und ein frisches Allegro darauf zeichnet sich vor den neuesten Ouvertüren hiesiger berühmter Meister, die uns nur Tanzrhythmen geben, vortheilhaft aus. Dass Grisar hübsche Romancen schreiben kann, weiss man: aber das Talent des dramatischen Componisten zeigt sich vorzüglich im Ensemblestück, und hat sich hier in dem Terzett in *Es dur*, dem *Bon soir*-Quartett in *E dur*, und in dem Finale, das bei dem Hereinschleichen Colombinens und des Doktors beginnt, bewährt. Die Oper ist im wahren Sinn des Wortes populär geworden und giebt den schlagendsten Beweis für den eigentlichen Beruf des Theaters der komischen Oper der Franzosen.

Einen eben so klaren Beweis *ex contrario*, d. h. für das was nicht dahin gehört, liefert die neueste dramatische Arbeit von Ambroise Thomas. Es thut einem für den Componisten von so geliebten Opern, wie *la Double échelle*, *le Caïd* und *le Songe d'une nuit d'été* ordentlich weh, wenn man sieht, dass auch er dem allgemeinen Fluch unterliegt, der hier auf den musikalischen Berühmtheiten zu ruhen scheint, sobald sie eine gewisse Höhe des Rufes erstiegen haben. Sitzt einer einmal im sammetgepolsterten Lehnstuhl des National-Instituts, dann lebewohl Begeisterung, lebewohl Poesie, lebewohl gründliche und fleissige Arbeit! wir brauchen dann das alles nicht mehr, wir haben einen Namen — der Name dichtet, der Name componirt für uns; wir sind ein gemachter Mann, und es ist nur schuldige Dankbarkeit, wenn wir von jetzt an auch nur auf das *faire*, auf das Machen etwas geben. So wird denn namentlich bei einer Oper Alles: Text, Musik, Erfolg, Recension bloss gemachte und bestellte Arbeit, und wer die hiesige *Claque* und *Reclame* nicht kennt, von denen jene über eine vollständig organisirte Klatscharmee, diese über das zahlreiche Personal der Lobassecuranzgesellschaften gebietet, die ihre Büreaux in den Kunstblättern und in den Feuilletons der politischen Zeitungen haben, der kann sich bei den Paar ersten Aufführungen eines neuen Werks gar sehr über den Geschmack des Publikums täuschen, indem er den gemachten Beifall für wirklichen hält. Aber ich lasse mir das Pariser Publikum nicht schelten: das Mittelmässige, selbst das Schlechte kann allerdings durch die eben geschilderten Manöver aufkommen, aber oben halten können es keine Anstrengungen der Welt; das Publikum tritt nach den ersten vier bis fünf Vorstellungen in seine Souveränitätsrechte, es lässt das Werk, das keinen innern Werth hat, fallen und somit ist dasselbe unrettbar verloren. Das genirt indess diejenigen Journalisten, die ihm die Unsterblichkeit zuerkannt hatten, nicht im geringsten — denn eine Woge drängt die andere, und kaum ist das eine Schiff gescheitert, so bugsiren sie schon ein anderes in See und blasen mit allen Winden wieder in seine Segel.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Iserlohn. Am 27. d. M. wurde uns die hohe und seltene Freude zu Theil die rühmlichst bekannte Sängerin Frl. Sophie Schloss hier zu hören; dieselbe sang eine Arie aus Figaros Hochzeit und mehrere Lieder, von welchen, Bleib bei mir von Offenbach und Schifferlied von Molique besonders enthusiastischen Beifall erhielten. Unser seit einigen Monaten hier weilender O. Schmidt, ein Schüler Davids, spielte eine *Caprice-fantaisie* von Vieuxtemps mit vieler Bravour; was uns an dem Spiele dieses noch so jugendlichen Künstlers ganz besonders gefällt, ist der schöne und kräftige Ton, die Reinheit und grosse Sicherheit in allen Passagen, ein Vorzug, den nicht sehr viele Virtuosen ihr Eigen nennen können. Das Orchester spielte unter O. Schmidt's Leitung die Ouvertüren von Reissiger zu Felsenmühle und von C. M. v. Weber zum Freischütz mit vielem Feuer; wir hoffen, dass es bald gelingen wird, einige sehr fühlbare Lücken in der Besetzung auszufüllen. — Zum Schluss erwähnen wir noch ein Fagott-Solo, welches ein Mitglied des Orchesters recht brav vortrug.

M.

Des ehemaligen ungarischen Militair-Dictators Görgey, ehemaliger Adjutant Ludwig Remenyi ist ein bedeutender Violinspieler und ist gegenwärtig nach Frankreich gereist, um in den grösseren Provinzialstädten Concerte zu geben. Warum geht er nicht lieber nach Russland, mit Empfehlungen an den Fürsten Paskiewitsch von seinem Freunde Görgey versehen? Er sollte doch wissen, dass auf jeden Falle dort mehr Geld zu verdienen ist, als anderswo.

Bei dem Liederfest in Passau am 5. und 6. Juli waren 82 Männergesang-Vereine versammelt, an 1400 Sänger: in den Wettkampf liessen sich nur die grössern Liedertafeln ein, z. B. aus München, Landshut, Linz, Regensburg u. s. w. und der Wiener Männergesang-Verein. Dieser erregte mit dem Chor „Liebe“ von Lachner einen gewaltigen Beifallssturm; nach dem Liede „Widerspruch“ von Schubert erhob sich das ganze Publikum von seinen Sitzen und rief begeistert *Da capo*, worauf der Verein noch von Zöllners Müllerliedern das „Wandern“ ohne Noten sang. Er erhielt den ersten Preis. Zu bemerken ist noch, dass die deutsche Fahne bei diesem grossartigen Feste wehete. Baierischen Bieres wurde eine Unmasse vertilgt, auch aus einem ehernen Becher, welcher dem ersten Gliede von dem kleinen Finger der Bavaria nachgebildet war und drei Mass fasste.

In Weimar wurde bei der Vermählung des Prinzen Bernhard mit der Prinzessin Auguste von Würtemberg auf höchsten Befehl R. Wagners „Tannhäuser“ gegeben. Liszt verweilt noch in Bad Eilsen; wie es heisst, wird er Anfangs August über Cöln und Frankfurt hierher zurückkehren.

** **Lennep.** Am 3. Juli wurde hier das jährliche Liederfest des bergischen Sängerbundes gefeiert. Die Aufführungen leiteten die Herren Musikdirektoren Lange und Tenzler. Der erste Choral „Allein Gott in der Höh" klang etwas matt; es mochten wohl Sänger und Musiker durch den Aufzug durch die Stadt etwas erschöpft gewesen sein. Allein sie erholten sich bald und führten den 100. Psalm von Eckhensen unter Lange's Leitung, und den schönen 23. Psalm von F. Schubert unter Tenzlers Direction sehr gelungen aus. Besonders interessant war eine neue Composition „Die Heimkehr" von einem der Festgenossen, Herrn **Königberg**, in Musik gesetzt, gedichtet von G. A. Lanbech. Der Gegenstand derselben ist eine Scene am Meeresufer: das Schiff, welches die Heimkehrenden trägt, überwindet den Sturm, und die Landenden werden von den Freunden fröhlich empfangen. Das Werk erhielt reichen Beifall und verdient eine weitere Verbreitung. In der zweiten Abtheilung machte besonders Storch's „Leben und Lied" grossen Eindruck und wurde *da capo* gerufen. — Ueberhaupt war das Fest ein heiteres und erhebendes, ein schönes Glied in der Kette der deutschen Sängerfeste, und wir bringen den Leitern desselben, den musikalischen Dirigenten und allen Mitwirkenden den besten Dank dafür.

Das 6. **niederrheinisch-niederländische Sängerfest** wird am 9. und 10. August in **Arnheim** gefeiert werden.

Privatmittheilungen zufolge droht dem Conservatorium zu **Prag** ein Stoss, indem man fürchtet, dass die Stände die nothwendigen Zuschüsse neuerdings nicht bewilligen werden. Der Professor **Träg**, Lehrer des Cellospiels, ist desshalb schon nach Wien übergesiedelt.

Jenny Lind hat zwar ihren Vertrag mit Barnum gegen 27,000 Dollars Reugeld für 8 an den vollen 100 noch fehlende Concerte gelöst, bleibt aber für's Erste noch in Amerika und giebt auf eigene Rechnung mit noch grösserm Erfolg als bisher Concerte. Die bisher gemeinschaftliche Unternehmung hat nach Berechnungen in amerikanischen Blättern für Barnum 500,000, und für die Lind 350,000 Doll. netto eingebracht. In ihrer Begleitung befindet sich immer noch ihr Capellmeister **Benedict**, der für 100 Concerte 35,000 Dollars festes Gehalt bezogen hat, der Pianist **Otto Goldschmidt** und der Bariton **Belletti**.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 58. **Cöln,** den 9. August 1851. **II. Jahrg. Nro. 6.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Der allgemeine Litteratur-, Kunst- und Industrie-Verein in Frankreich.

Der Zweck dieses Aufsatzes ist, die Aufmerksamkeit in Deutschland auf die segensreiche Wirksamkeit zu richten, welche der Geist der Vereinigung nicht nur auf die Sicherung der materiellen Güter ausüben kann, sondern auch auf den Schutz des geistigen Eigenthums, auf die Förderung und Verwerthung der geistigen Arbeit, und auf die Sicherstellung gegen die Zufälle des Lebens für alle diejenigen, die für Kapital und Zinsen nur auf ihr Talent und den Ertrag desselben in litterarischer oder künstlerischer Thätigkeit angewiesen sind und das Glück entweder nicht gehabt oder verschmähet haben, im Alter auf den Staat als Bezahler geleisteter Dienste rechnen zu können.

Wir besitzen allerdings auch in Deutschland Vereine, die grosse Ergebnisse ihrer Wirksamkeit aufweisen können, wie die Lebensversicherungsbanken, Feuer- und Wasserassecuranzen, und dgl. m. Allein dass diese Gesellschaften, und namentlich die letztern, im Ganzen genommen weniger dem Gemeingeist als der Speculation, und zwar oft einer recht ausschliesslichen Kapitalisten-Speculation ihre Entstehung zu verdanken haben, dürfte kaum zweifelhaft sein. Das hindert indess keineswegs das viele Gute, welches sie stiften und sie können sich gegenwärtig mit ähnlichen Anstalten in England und Frankreich vollkommen messen.

Aber für Alles, was das einzelne und gemeinsame g e i s t i g e Eigenthum der Nation, was die wahre Würdigung der litterarischen und künstlerischen Arbeit und namentlich der persönlichen Stellung der Arbeiter auf diesem Boden angeht, was die Förderung und Unterstützung der Kunst durch andere, als durch Staatsmittel oder durch fürstliche Gunst betrifft, haben wir zwar hohe Worte, aber noch keinen lebendigen, ins Volk gedrungenen Sinn, und noch weniger That. Wir sitzen auch in dieser Hinsicht noch zu tief in der Kleinstädterei und Kleinstaaterei: an beiden haften zwei Ungeheuerlichkeiten, die, abgesehen von den rühmlichen Ausnahmen, im Allgemeinen hemmend entgegentreten; das ist erstens die Selbstüberschätzung der Beamten-Intelligenz und der damit zusammenhängende Staatsdienerstolz, der sich von den höchsten bis zu den niedrigsten Stellen herab den Schriftstellern und Künstlern gegenüber oft bis zur Verhöhnung breit macht, und zweitens die Beschränktheit der Theilnahme und selbst des Urtheils auf den engen Kreis des Zunächstliegenden, eine Art von Philisterei, welche sogar in unsern grossen Hauptstädten ihren Charakter nicht verleugnet. Belege dazu aus der neuesten Zeit sind z. B. die Preislustspiel-Tragödie in Wien, und in Berlin die von der herrschenden Partei zur Schau getragene Geringschätzung der Organe der öffentlichen Meinung überhaupt, und im besondern die jüngste Abklassung der Organe der Kunstkritik. Während in London und Paris die Redactoren und Berichterstatter der öffentlichen Blätter eine begünstigte und einflussreiche Stellung einnehmen, in den Theatern eben so wie im Parlament und in der Nationalversammlung ihre vorbehaltenen Plätze haben, zu allen öffentlichen Akten, welche Wissenschaft und Kunst betreffen, eingeladen werden, spricht man in den deutschen Residenzen mit eigenthümlicher Betonung von „Zeitungsschreibern“, wirft ihnen hie

und da eine Eintrittskarte als Almosen zu und unterscheidet von vorn herein wahre und unwahre Kritik nach der politischen Farbe des Blattes. Die Sache hat ihre humoristische Seite: aber schlimm ist es, dass man sich dabei in vollem Rechte glaubt. Nun freilich, eben so im Recht, wie der Hofmarschall von Dessau, der die grösste künstlerische Berühmtheit der Stadt, den Kapellmeister Fr. Schneider, im Fache der Oratorienmusik unstreitig den grössten der jetztlebenden Componisten, von den Festlichkeiten der fürstlichen Hochzeitsfeier ausschloss, weil er — nicht vorschriftsmässig gekleidet war. *)

Solchen Zuständen gegenüber thäte es mehr als je Noth, durch den Geist der Vereinigung eine achtunggebietende Gesammtheit zu bilden und dadurch eine äussere Stellung zu erringen, die von den erhebendsten Folgen für die deutsche Litteratur und Kunst sein würde. Wie dies anzufangen, dazu sollen diese Zeilen keine ideologischen Vorschläge enthalten: sie sollen nur ein grosses Beispiel aus dem wirklichen Leben ans Licht stellen, ein Beispiel, welches die praktische Möglichkeit der Lösung jener Aufgabe darthut, und dadurch für Deutschland die Sache anregen in einer Zeit, wo bei dem überhandnehmenden Egoismus und den wiederaufgegrabenen Privilegien des Besitzes und der Geburt, es doppelt nothwendig ist, dass der Stand derjenigen, deren Rechtstitel nur auf Geist und Talent beruhen, Maassregeln ergreife, um ebenfalls auf eignen Füssen stehen zu können. Vielleicht dass auch in unserm Vaterlande ein Mann ersteht, der, wie der Baron Taylor in Paris, es sich zur Lebensaufgabe macht, den Gedanken zu verwirklichen, durch grosse Vereinigungen aller geistigen Arbeiter eine Unabhängigkeit und Sicherstellung derselben hervorzurufen, die auf fester Grundlage beruhen.

Seit zehn Jahren hat dieser ausgezeichnete Mann, vor keiner Schwierigkeit zurückschreckend, seine Idee verfolgt und den grossen Verein der Litteratur, Kunst und Industrie (*Association des Lettres, des Arts et de l'Industrie*) zu Stande gebracht, der von Paris aus durch ganz Frankreich seine Verzweigungen erstreckt, seit der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit schon unendlich viel geleistet hat und dermaassen im Wachsen begriffen ist, dass er schon jetzt als eine Macht betrachtet werden kann, eine Macht zum Heile des Fortschritts, zur friedlichen aber unwiderstehlichen Ausbreitung des Segens der Aerndte auf den Feldern des Geistes.

Der allgemeine Verein zerfällt in sechs besondere Vereine, die zwar selbständig sind und ihr gesondertes Vermögen haben, aber, durch einen gemeinsamen Vorstand unter der Präsidentschaft des allverehrten Stifters zu einem Ganzen verbunden, sich gegenseitig tragen und unterstützen und in vielen Fällen, wo es die Natur der Sache nicht etwa anders fordert, gemeinschaftlich handeln. Diese sechs besondern Vereine sind:

1. Der Verein der dramatischen Dichter und Componisten.
2. Der Gelehrten und Litteraten (*Gens de Lettres*). —
3. Der dramatischen Künstler. —
4. Der Tonkünstler (*Artistes musiciens*).
5. Der Maler, Bildhauer, Architekten, Stecher und Zeichner.
6. Der Erfinder und Gewerbkünstler (*Inventeurs et Artistes industriels*).

Alles was denkt und dichtet, was geistig schafft, was künstlerisch darstellt und arbeitet, ist in diesen sechs Kreisen zu einer grossartigen Standeseinheit solidarisch verbunden. Wer vermag die ungeheuern moralischen und materiellen Folgen einer solchen Vereinigung im Voraus zu übersehen? Ist es nur ein Traum, dass das Einzelinteresse bei aller Wahrung seiner Selbständigkeit dadurch in dem Gesammtinteresse aufgehen, dass die nagende Sorge, die so oft grinzend sich dem geistigen Arbeiter gegenüber an den Arbeitstisch setzt, aus dem Leben des Künstlers und Gelehrten verschwinden, dass der Cultus der Wahrheit und Schönheit in einer Reinheit sich verbreiten werde, welche nur bei der Unabhängigkeit seiner Priester von den Launen des Schicksals oder von der Willkür der Gewalt möglich ist? Nein, dies Alles ist bereits mehr als Traum: es ist, wenn auch lange noch nicht Wirklichkeit, so doch eine Hoffnung geworden, welche die Bürgschaft für die Zukunft in sich trägt. Wir wollen dies durch die Geschichte der Wirksamkeit Eines jener Vereine beweisen, der unserm Leserkreise am nächsten liegt und dessen letztjähriger Rechenschaftsbericht uns so eben zugegangen ist, des Vereins der Ton-

*) Aeltere Einwohner von Dessau werden sich erinnern, wie bei der Jubelfeier der fünfzigjährigen Regierung des Herzogs Leopold Friedrich Franz, der selbst einem Napoleon Ehrfurcht einflösste und in dem blühenden Ländchen überall Denkmale der edelsten Kunst- und Volksliebe hinterlassen hat, der geniale Landschaftsradirer und gelehrte Kämpfer für deutsche Sprachreinheit C. W. Kolbe mitten unter den Hoftoiletten in seinem Flausrock (denn er trug nie einen andern) erschien und vom alten Fürsten mit freundlichem Lächeln und warmem Händedruck empfangen wurde. *Tempora mutantur!*

künstler. Der grosse Unterschied zwischen Deutschland und Frankreich in solchen Dingen ist der, dass was bei uns so oft im Reiche der Speculation verbleibt, dort sogleich ins praktische Leben übergeht, dass ein Gedanke, der bei uns theoretisch und philosophisch vielleicht sehr gründlich besprochen und beschriftet wird, durt gleich mit beiden Händen ergriffen und gleichsam in den Boden gepflanzt wird, um augenblicklich Wurzeln zu schlagen. (Schluss folgt.)

Pariser Briefe.

Die komische Oper in Paris.

A. Grisar *„Bon soir, Mr. Pantalon"*. — **A. Thomas** *„Raymond"*. — **Auber** *„Zerline ou la Corbeille d'Oranges"*.

(Schluss.)

Die neue Oper von A. Thomas heisst „Raymund oder das Geheimniss der Königin", Text von Rozier und de Leuven. „Das Gedicht regt den Pulsschlag der Theilnahme auf, ist im geschmackvollsten Stil geschrieben, die Erschütterungen der Seele steigern sich stets und enden mit einem Crescendo, bei welchem die Augen in Thränen schwimmen!" Da haben wir ein Pröbchen freundschaftlicher Kritik. In's Wahre übersetzt muss es heissen: das Gedicht wärmt die alte hundertmal dagewesene Geschichte von der eisernen Maske wieder auf und ist unter allen Bearbeitungen derselben in Romanen, Dramen, Novellen u. s. w. die allerschlechteste und ungereimteste. Es gehört zur Gattung der Melodramen *à la Porte St. Martin* und selbst jener Ueberschwängliche, der für den Verleger der Partitur schreibt, nennt den Raymund ein Drama, welches mit einigen Lustspielscenen durchflochten ist! Und so etwas bringt man jetzt auf das Theater der komischen Oper! Ich kann mich nicht entschliessen, das unsinnige Sammelsurium der Handlung zu analysiren, die im ersten Akt auf einem Dorfe in Frankreich, im zweiten auf dem Schloss zu Fontainebleau und im dritten auf der Insel Sainte Marguerite spielt. Nur soviel zur Rechtfertigung meines Urtheils. Raymund, ein junger Pachter, ist kein anderer als die eiserne Maske, und zwar ohne weiteres Ludwigs XIV. Bruder und Sohn der Königin Anna von Oesterreich. Er weiss natürlich nichts von seiner hohen Geburt und will Stella, eine Waise seines Dorfs, heirathen. Eine Gräfin, Vertraute der Königin Mutter, und ein Chevalier Rosargues, ein Haudegen, Trunkenbold und Spion des Cardinals Mazarin, kommen dazwischen und stecken, um die Heirath zu hindern, den Meyerhof Raymunds in Brand! Feuriger Schluss des ersten Akts. Raymund wird Soldat, schlägt sich natürlich als braver Franzos und erscheint als Officier am Hofe zu Fontainebleau bei der Gräfin, seiner Beschützerin. Stella ist auch da — wie kömmt sie dahin? ei, wer wird nach so etwas fragen; sie figurirt sogar als Schäferin bei einer Comödie am Hofe. Raymund sieht sie wieder, allein sie entsagt ihm, weil man ihr vertraut hat, er sei von hoher Geburt. Er umarmt in einem dunkeln Pavillon seine Mutter, stürzt beseeligt heraus und erblickt in dem Schnupftuch, das er von ihr mitbringt, das gestickte königliche Wappen. „Ha! so bin ich also — —!" bis hieher und nicht weiter: denn Rosargues ist da, der arme Raymund wird geknebelt und melodramatisch fortgeschleppt — Schluss des zweiten Akts. Zu Anfang des dritten Introduction mit obligatem Seesturm an der Küste der St. Margaretheninsel. Der Gouverneur der Bastille Saint-Mars landet mit seinem Gefangnen Raymund. Die Gräfin, Stella, und der böse Dämon Entragues sind zufällig, wahrscheinlich auf einer Spazierfahrt dahin verschlagen, auch auf der Insel. Versuche der Gräfin, Raymund zu retten, schlagen fehl und Stella wirft sich weinend auf's Knie und fleht zu Gott und ihrer Mutter Juana. „Was? Juana?" ruft der Spion Mazarins, und siehe! der eingefleischte Teufel wird zum rettenden Engel, er erkennt seine Tochter, und geht um Busse zu thun zwar nicht ins Kloster, aber als eiserne Maske auf die Bastille! Raymund tritt als Münch verkleidet zu Stella, lüftet die Kapuze und flüstert ihr zu, dass er nur vor Gott der Bruder des Königs, für sie aber der glückliche Pachter auf ihrem Dorfe sein werde. Wie rührend!

Und solches Zeug setzt ein Mann in Musik, der im National-Institut den Sitz eines der grössten Componisten unseres Jahrhunderts eingenommen hat! Fürchtet denn Herr A. Thomas nicht, wenn er an die Galopouvertüre seines Raymund denkt, an den gräulichen Instrumentenlärm um Nichts, an die Thurmglocke auf Tonica und Dominante bei der Feuersbrunst, an das langweilige Schäferspiel, wobei eine altväterische Menuet à la Lulli mit ebenso veralteten Rouladen des Soprans verbrämt wird, an den Mischmasch von Stilen aller Gattungen, der keinen Gedanken an Einheit aufkommen lässt — fürchtet er denn nicht, dass bei der nächsten Sitzung der Akademie der Geist des Schöpfers der Vestalin, wie Banquo im Macbeth, auf seinem Lehnstuhl sitzen wird? wird er es wagen ihm zuzurufen: *„ôte-toi de là pour que je m'y mette!?"*

Ich komme an „Zerline oder das Orangenkörbchen“ von Scribe und Auber. Scribe und Auber! Namen von durchgreifendem Klang an der musikalischen Börse — und dennoch ist aus der berühmten Firma noch nichts schlechteres hervorgegangen, als dieses Orangenkörbchen. Es ist unter der Feder der beiden Dichter zu einem recht handfesten Korbe geworden, den die Muse diesmal den Bewerbern um ihre Gunst gegeben hat. Die erste Vorstellung war am 16. Mai, und zwar in der grossen Oper, wiewohl Buch und Musik in die Gattung der komischen Oper gehören: aber die Alboni singt nicht auf den Brettern dieses Theaters vom zweiten Rang — folglich! Wie so, folglich? Ei nun: das Gedicht ist die Alboni, die Musik die Alboni, die Decorationen, das Ballet, die Apfelsinen und Orangen, Alles Alboni — wie kann man also daran zweifeln, dass „Zerline“ nicht auf die *Académie nationale de musique* gehöre? — Der Director der grossen Oper fährt bei Herrn Auber vor. „Mein herrlichster! ich habe eine Idee — gewöhnliche Menschen würden es eine Speculation nennen — Auber. *Allez donc!* wir kennen das, nichts als Neid — Director. Ich habe da die Alboni; Sie wissen, kolossale Stimme — Auber. Kolossale Figur — Director. Ja wohl — ungeheuere Technik, wunderbarer Umfang — Aub. In jeder Hinsicht — Dir. Ja wohl, prachtvoller Contra-Alt — kurz, thun Sie mir einen Gefallen, schreiben Sie eine Partie für die Alboni und machen wir eine Oper drum herum. — Auber. Thut mir leid, bin wirklich in Verzweiflung; die Alboni kann nur auf dem Kothurn gehen, und, weiss der liebe Himmel, für das Erhabene habe ich in diesem Augenblick keine rechte Inspirationen. Zwar mein *Enfant prodigue* — Dir. (unterdrückt mit Weltbildung das Zucken eines plötzlichen Schmerzes in seinen Gesichtsaügen und fällt ein) Nichts als das? ich schaffe Ihnen was sie brauchen. Nur noch Eins. Wir haben nicht viel Zeit zu verlieren — verdriessliche Umstände, Verpflichtungen gegen den Prahlhans, den Lumley, der sich *royalement* ruinirt — sie muss im Juli nach London — aber der schnell sprudelnde Quell ihres Genies, mein Theurer — Aub. (blättert in seinen ältern Partituren und einigen andern von Mozart, Gretry, Rossini, und sagt nach einer Pause) *Eh bien!* wir wollen sehen. Sie fahren zu ihm? — Dir. Im Galop!

Er tritt bei ihm ein. Mein lieber Scribe, Auber und ich brauchen einen Text — Scribe. Heroisch? Romantisch? Komisch? — Dir. Ja, ja, *un peu de tout — ça*, so ein *demi-genre* wissen Sie, für die Alboni, bloss für die Alboni. Aber Auber will keine höhere Inspirationen, er wünscht mittlern Charakter; wir brauchen so — so — z. B. etwa eine Frau in den besten Jahren, um die sich Alles dreht — Sie wissen, die Alboni ist nicht eben schlank — Scribe. Man könnte an ein Weib aus dem Volke denken, eine Fischhändlerin etwa — (Ein Bedienter bringt Apfelsinen mit Zucker) — Dir. Wie? Sie nehmen schon Orangen? wir sind ja erst im März. — Scribe. Ich liebe es, die Genüsse zu anticipiren. (Während er den Saft schlürft:) Ah! ah! da kömmt mir eine Idee — ja, ja — die Alboni — Orangen, Italien — Verkäuferin — verführt — Mutterliebe — Es wird gehen, die Scene in Neapel — Dir. Neapel ist schon so oft dagewesen — Scribe. Sie haben Recht; nehmen wir Palermo. Für wann? — Dir. Ach mein Gott, je eher je lieber, in diesen Tagen. — Scribe (ruft in das *Bureau de facture*). *Holà quelqu'un!* Lassen Sie Herrn N. zu mir bitten. — Ein Schreiber. Herr N. hat sich ja gestern auf acht Tage bei Ihnen beurlaubt. — Scribe. Das ist schlimm — er macht so hübsche Couplets. Nun dann, (zum Schreiber) laden Sie Herrn S. und Herrn L. zu heute Abend auf ein Glas Champagner ein. (Zum Director) *Adieu, mon ami!* lassen Sie mich, ich habe nur noch zwei bis drei Stunden, um die Scenerie für Ihre Alboni zu entwerfen — sagen Sie unserm Auber, ich würde ihm morgen Abend den ersten Akt selbst überbringen. — Dir. (umarmt ihn). Göttliche Vorsehung!

So ungefähr ist diese Oper, d. h. dieses Machwerk entstanden, bei welchem man nicht wohl entscheiden kann, wer schlechter gearbeitet hat, der Dichter oder der Componist. Das Ganze ist nichts als überzuckertes Futter für die Neugier, ein wunderlich zusammengestelltes Postament für die Statue einer Sängerin. Je ausgezeichneter diese ist — und sie ist es im höchsten Grade — je unwürdiger und erbärmlicher erscheint jenes. Scribe's Text verträgt keine Analyse, und Auber's Musik, die er in zwei Monaten dazu geschrieben, ist mit wenigen Worten zu charakterisiren: eine mit ganz gewöhnlichen und allbekannten Farben grundirte Leinwand, worauf nichts Bedeutung hat, als das Portrait einer Italiänerin, und auch dieses nicht durch seine idealen Züge, sondern durch die reiche Toilette und den Schmuck von Brillanten; jedoch ist auch dieses glänzende Beiwerk durchaus nicht überall neu und fein gearbeitet, sondern oft mit plumpen Zierrathen geschmacklos überladen.

Die Partie der Zerline hat zwei grosse Arien, ein Lied, eine ausgeführte Romance, zwei Duette, ein Trio (das einzige Musikstück, das an den frühern Auber erinnert), ein Quintett und zwei grosse Finale's. Alles ist nur für **sie** da, die genannten Ensemblestücke sind ohne alle Charakteristik der Andern, diese verhalten sich zur Partie der Zerline nicht viel anders als wie Brummstimmen mit einigem Text, das letzte Finale ist nichts als eine *Aria di bravura*, ein *manoeuvre de force*, welche die Textesworte:

Victoire! ah, quelle ivresse!

in eine trunkene Siegsfanfare mit obligatem Feuerwerk übersetzt, eine Herausforderung mit Blitzen, zu denen der Applaus mit Händen und Füssen die Donner liefert und eine Staubwolke aus dem Parterre aufwirbelt, welche im Sturm einer Windhose die dicken Blumensträusser wie entwurzelte Bäume auf die Bühne schlendert. Das Publikum strömt im Taumel des Wahnsinns aus dem Opernsaal: kein Mensch spricht von der Musik, von dem Gedicht — nur der Name Alboni schwirrt von allen Lippen durch die Lüfte. Die grossen Anschlagszettel kündigten auch nichts weiter an, als: „Dinstag, Mittwoch, Freitag Mademoiselle Alboni in Zerline oder das Orangenkörbchen“ und darunter in ganz kleinen Buchstaben: „Oper von Scribe und Auber“. Darin liegt die Kritik der ganzen Oper.

Paris im Juli. *B. P.*

Ueber den Gebrauch von gemischten Chören in der Orgel.

Von

Sonreck, Orgelbauer in Cöln.

Den verschiedenen Bemühungen, welche seit langen Jahren gemacht worden sind, um die gemischten Chöre in der Orgel, als Mixtur, Cornet u. s. w. aus derselben zu entfernen, reihen sich in jüngster Zeit wieder neue an, welche besonders von einigen Orgelbauern unseres Nachbarstaates Belgien auszugehen scheinen.

So lange die früheren Anfechtungen benannter Register von Laien in der Orgelbaukunst ausgingen, welche diese Mischungen auf Grund der Harmonielehre bekämpften, konnte man diesen Meinungen ruhig zusehen, und dies um so mehr, als alle gemachten Versuche, „die Orgel durch einfache Octav-Tonlagen zu verstärken“ — ohne ein befriedigendes Resultat blieben. Bei genauer Unterscheidung des akustischen und harmonischen Elementes würde man es auch von dieser Seite nicht versucht haben, ein an und für sich akustisches Experiment in das Bereich der Ton- und der Harmonielehre zu ziehen. Da aber ähnliche Bestrebungen jetzt von den Orgelbauern selbst ausgehen, dürfte es sich wohl der Mühe lohnen, das Wesen und die natürliche Wirkung der gemischten Chöre genauer ins Auge zu fassen.

I. Wenn das Geräusch zum Klange übergeht und der Klang in einem bestimmbaren Tone besteht, so darf man mit Recht behaupten, dass ein einzelner Ton schon harmonisch, d. h. in sich selber rein sein kann, sobald sich die Amplitüden seiner Schwingungen in gleichtreffenden Verhältnissen befinden. Es folgt hieraus, dass die Schwingungen eines Klanges sich wieder in grössere und kleinere zerlegen lassen, jenachdem die Form und Eigenschaft des klingenden Körpers verschiedenartige Bewegungen bedingen oder zulassen, welche **neben** der Grundschwingung das Colorit, den Charakter des Tons erhöhen, und in einigen Fällen sogar bestimmbare Beitöne abgeben.

Wo aber diese Nebenschwingungen sich mit der Hauptschwingung nicht vereinigen und in ihrer Selbstständigkeit keinen Klang hervorbringen, treten sie als Geräusch hervor, welches den Klang bald rauh, bald zischend, schrillend, rauschend, oder sonst unangenehm färbt. Bilden sich diese Nebenschwingungen aber zu einem ordentlichen Klange aus, so hören wir neben dem Grundtone noch eine *Quinte*, *Septime*, *Octave*, *Duodecime* u. s. w. überhaupt solche Töne, welche mit der Länge der schwingenden Luftsäule nach Art der regelmässigen Längentheilung in umgekehrtem Verhältniss stehen.

Bei gespannten Saiten bilden sich die Nebenschwingungen zuerst an den äussern Endpunkten. Es erfolgt daher stets ein höherer Ton, wenn man (besonders eine tiefe) Saite in der Nähe ihres Ruhepunktes anschlägt, wodurch die zu ihrem Grundtone erforderliche Schwingung nicht eintreten kann, und die Saite in die aliquoten Theile der kleineren Schwingungen übergeht. Wird die Saite aber in einiger Entfernung von den Ruhepunkten angeschlagen, so dass sie in ihrem Grundtone schwingt, so wird das Mitklingen höherer Töne stattfinden, ohne die Hauptschwingungen der Saite zu alteriren.

Bei den Pfeifen der Orgel und bei andern Flöten-Instrumenten, wo der Ruhepunkt ihrer **Longitudinalschwingungen** nicht an den äusseren Enden, sondern in dem jedesmaligen Schwingungsknoten

liegt, werden durch Verengung des Aufschnitts oder der oberen Mündung kleinere Schwingungen an den Enden möglich — ohne dass die Schwingungen des Haupttones darin übergehen. Nur bei stärkerem Anblasen oder mehr verengter Mensur findet das Uebergehen statt.

Ausser solchen deutlich wahrzunehmenden Beitönen eng mensurirter Pfeifen, unterliegt jeder andere volle Klang den verschiedenartigsten Modificationen, welche seinen Charakter oder die Klangfarbe bestimmen. Ohne nun der Meinung zu sein, dass zu dem Wesen eines Klanges ein Mitklingen anderer Töne gehöre, darf man andererseits eben so wenig behaupten, dass alle und jede Modificationen eines Klanges auf einer ungleichartigen Consistenz der inneren Körpertheile eines Instrumentes beruhen. Beide Fälle sind in der Praxis vorhanden und wahrnehmbar, und es möchte schwer sein, durch eine Beweisführung auf einen Fall als möglich zur Anerkennung zu bringen.

Es kann hierbei nicht unerwähnt bleiben, wie sehr die Art der Bewegung schwingender Körper auf das Wesen ihres Klanges einwirkt und welchen grossen Antheil die Form und Beschaffenheit aller zu einem Klange mitwirkenden Theile an seiner Farbe haben: — dass aber hierdurch oft die hörbare Existenz der Beitöne bedingt ist, und ohne diese Beitöne der Klang seinen Charakter verlieren würde, bedarf wohl keiner nähern Beweise.

Ob nun die natürlichen Nebenschwingungen eines Klanges der Harmonie schädlich oder nützlich sind, wäre also die nächste Frage, bevor über die Anwendung von wirklichen Beitönen in gemischten Chören der Orgel das Nähere gesagt werden kann. —

(Fortsetzung folgt.)

Deutsches Sängerfest in Baltimore.

Newyork, im Juni. Das am 7—11. Juni in Baltimore gefeierte zweite grosse deutsche Männergesangfest der nord-östlichen Staaten der Union war wieder einmal eine Feier, welche dem deutschen Element alle Ehre machte, und die selbst von den sonst rücksichtslosesten Nativeblättern so günstig besprochen wird, dass es eine Freude ist, selbst diese Blätter über eine rein deutsche Bestrebung sich aussprechen zu hören. In den deutschen Männergesangvereinen der Union, wie dieselben dermalen bestehen, ist aber auch wirklich der ausgezeichnetste deutsche Geist zu finden; sämmtlich dem neuen herrlichen Vaterlande mit voller Seele ergeben, pflanzen sie die schöne Kunst der früheren Heimath auf unserm freien Boden fort, und tragen so zu dem „emollliunt mores" auf eben so erfreuliche Weise bei, wie sie andererseits den vielleicht zu bild- und fügsamen deutschen Geist durch eine poetischere Auffassung unserer oft noch rauhen neuweltlichen Verhältnisse kräftigen und stählen.

Am 7. Juni Abends kurz vor 10 Uhr kamen die Sänger von Newyork, Philadelphia und Newark mit Dampfboot in Baltimore an, und wurden von den dortigen Sängern durch Deputationen und auf dem Börsenplatz *in corpore* empfangen. Ein festliches Willkommen in einem schönen Gesange ertönte, wurde auf gleiche Weise und gleich herzlich erwidert, worauf die Gäste, von Hunderten von Fackeln begleitet, in feierlichem Zug mit wehenden Fahnen und rauschender Musik nach dem Sängerhauptquartier, Metamora-Hall auf Lombard-Street, geführt wurden. Dort begrüsste sie der Vorstand des Baltimoreliederkranzes in einer kurzen Rede, eine reichbesetzte Tafel gab ihnen darauf auch physischen Succurs, und so gestärkt und gehoben begaben sich die Gäste in die Hotels, in welchen ihnen die an Aufmerksamkeit wirklich Alles überbietende Gastfreundschaft der Baltimorier ebenso heimische wie anständige Unterkunft gesichert hatte. Der Sonntag wurde durch Gesang in den deutschen Kirchen, sonst aber so still gefeiert, wie es die Sitte in Baltimore erheischt, und die Gäste gaben durch aufmerksames Eingehen in diese Sitte ihren Wirthen den besten Beweis, wie sehr sie deren Gastfreundschaft zu ehren wussten. Am 9. Juni früh war grosser Festzug durch die Stadt nach dem Front-Street Theater, wo die Probe des am Abend zu gebenden Concerts gehalten werden sollte, und auf vielen Strassen wurden den stattlich mit zwölf Fahnen und drei Musikchören vorüberziehenden Sängern Blumen und Kränze von schönen Händen zugeworfen. Abends war das Concert, der Hauptehrenpunkt des Festes, und gelungener konnte es in seinem Ensemble wohl kaum sein. Nicht als ob einzelne Leistungen junger, oft unter den ungünstigsten äussern Verhältnissen zusammenhängender Vereine den höhern Anforderungen der Kunst allenthalben entsprochen hätten, allein man gab überall ehrlich und willig, was man konnte, und das ebenso gewählte wie vollzählige Publikum — es war im ganzen Hause kein Sitz mehr zu erhalten — nahm das Gebotene dankbar und freundlich anerkennend auf. Sechs Gesammtchöre, von nahe an 500 Sängern ausgeführt, waren den Baltimoriern neue Genüsse, und der Eindruck, den dieser Genuss machte, offenbarte sich am besten dadurch, dass Niemand das Concert verliess, ehe nicht der letzte Ton des kräftigen Schlussjubelchors verhallt war. Diese künstlerische Palme errang [unter der Leitung von A. Paur aus München] der Newyorker Liederkranz, dessen „Steckbrief" von Kücken so zart und richtig vorgetragen wurde, wie es selbst in Deutschland den bewährtesten Männerchören Ehre gemacht haben würde. Ihm gleich war zunächst der Philadelphia-Männerchor, dessen „Prager Musikanten" ganz vorzüglich vorgetragen wurden. Der Sängerchor der Socialreformer von Newyork ärndtete mit seinem Trinklied aus „Robert der Teufel" (von Paur arrangirt) gleichfalls verdienten und lauten Beifall. Die Baltimorer Vereine hatten mit lobenswerther Bescheidenheit ihren Gästen die glänzendern Gesänge überlassen und begnügten sich mit einfachern Produktionen, deren Vortrag aber erkennen liess, dass sie beim nächsten Sängerfeste tüchtige Concurrenten sein werden.

Nach dem Concert wurde dem Mayor der Stadt, Jerome, ein solennes Ständchen gebracht, und nach diesem — welches etwa um Mitternacht beendigt war — vertheilten sich die einzelnen Vereine über die Stadt, und erfüllten durch jene Serenaden auf Sängerweise die Pflichten der Dankbarkeit gegen die schönen Frauen und Mädchen, welche bei dem Umzug den Sängern sinnige Blumengrüsse gebracht hatten. So schloss in heiterer Thätigkeit der erste Tag des Hauptfestes, dem am andern Tage das Sängerfest im Freien in Carrolls Wood, am Westende der Stadt, folgte — ein Fest einzig in seiner Art. Tausende waren da beim herrlichsten Wetter, in jener harmlosen Heiterkeit versammelt, welche den Deutschen vor allen andern Völkern auszeichnet. Musik, Reden, Gesang, Spiele, Tanz — kurz Alles, was erheitert und unterhalten kann, folgte sich in ungezwungener

Reihe; Hunderte von Gruppen wetteiferten in fröhlichem Genuss des festlichen Tages, und bei einem von den Baltimoriern gegebenen Mahl, an welchem doch wenigstens 800 Personen theilnahmen, durchbrach ein wahrer Niagara von Frohsinn alle die mühsam aufgeführten Ceremonialschranken, in denen das Festessen sich bewegen sollte, dies aber in einer so freundlich-neckischen Weise, dass selbst das anordnende Comité sich nur über diese krönenden Erfolge seiner Bestrebungen, das Fest zu einem wahrhaft vergnüglichen zu machen, erfreut sein konnte. Spät am Abend zogen die Sänger in festlichem Zuge zur Stadt zurück, und erfreuten in mehreren der Hotels noch ihre Mitgäste durch gelungene musikalische Productionen. Hiermit schloss eigentlich das Fest. Doch waren am andern Tage noch mehrere Hundert Sänger in Washington, den in der Stadt Verweilenden gab aber der Besitzer des nicht weit vom Washington-Monument am Reservoir gelegenen Gartens, Friedrich, ein Picknick, und zeigte, wie auch der Einzelne mit der Munificenz der Vereine wetteifern könne. So hätten denn nun zwei deutsche Sängerfeste — zu Philadelphia und Baltimore — dem deutschen Männergesang und den deutschen Sängern Gelegenheit gegeben, sich und ihre Kunst auf unserm grossen Markte des Lebens ehrend einzuführen und, wie wir hören, feiert Cincinnati gegenwärtig für alle westlichen Gesangvereine ein ähnliches Fest. Das nächste Fest im Osten wird zu Pfingsten nächsten Jahres in Newyork stattfinden
(Allg. Z.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

In dem Musikvereine zu **Neuwied** kamen vom Oktober 1850 bis Mai d. J. unter Leitung des Herrn **Gustav Flögel** folgende Orchesterwerke zur Aufführung. I. Ouvertüren: *Mozart* Zauberflöte — *Cherubini* Wasserträger — *C. M. v. Weber* Jubelouv. — *Mendelssohn* Fingalshöhle — *Beethoven* Concertouvertüre Op. 124. II. An Sinfonien: *Haydn* in *Es* (mit dem Paukenwirbel) — *Mozart* in *Gmoll* — *Kalliwoda* in *Esdur* Nr. 2. — *Beethoven* von Nr. 1 bis Nr. 5 einschliesslich. III. An Vocalmusik mit Orchester wurden aufgeführt: Ouvertüre, Chöre und Arien aus *Händel's* „Messias“, und die Chöre aus *Mozart's* „*Requiem*“ bis zum „*Lacrymosa*“. — Es ist erfreulich zu sehen, wie noch in den kleinern rheinischen Städten der Sinn für wahre Musik durch die Theilnahme für gediegene Compositionen sich erhält und sich gerade daran nährt und stärkt. Wir erinnern uns aus früherer Zeit, dass der kunstsinnige fürstliche Hof die Seele des musikalischen Lebens in Neuwied war; wir haben in den Sälen des Schlosses manchem recht gelungenen Concerte beigewohnt. Ob diese fördernde Verhältnisse noch bestehen, wissen wir nicht: sollte dies nicht mehr der Fall sein, was freilich sehr zu bedauern wäre, so würde die Ermöglichung der Aufführung solcher Werke, wie die oben genannten, durch das rege Interesse der Bürgerschaft allein eine um so ehrenvollere Anerkennung verdienen.

Bonn den 4 Aug. Die jährliche Festfeier zum Andenken an den hohen Stifter der hiesigen Universität Friedrich Wilhelm III. wurde gestern in der Aula des Universitätsgebäudes begangen. Den musikalischen Theil derselben leitete Herr Prof. Dr **Breidenstein**: zur Eröffnung wurde der 113 **Psalm** „*Laudate cœli Dominum*“ in *Ddur* für Basssolo, gemischten Chor und Orchester von **J. A. Hasse** gemacht — zum Schluss die **Cantate** „Der Herr macht Alles wohl“ in *E dur* von **C. G. Reissiger** für vierstimmigen Chor und Orchester. Die Ausführung war recht gelungen, das Basssolo im Hasse'schen Psalm und namentlich das Duett in *Adur* für Sopran und Tenor in Reissigers Cantate, von Frau W. aus Bonn und Herrn P. aus Köln sehr gut vorgetragen, sprachen allgemein an. Auch der fugirte Schlusschor der Cantate ging gut. Die Composition tritt freilich eben in diesem Schlusschor etwas gar zu anspruchsvoll auf, indem die übrigen Sätze mehr in der A. Romberg'schen Weise in unschuldigem Melodienfluss gehalten sind. Höchst ungünstig ist aber die Localität der Aula für musikalische Aufführungen: die nur einige Fuss breite Galerie macht eine regelrechte Aufstellung von Chor und Orchester **ganz unmöglich** — an Tiefe derselben ist gar nicht zu denken, sondern nur an Ausdehnung in einem weitgezogenen Bogen, auf welchem dann die Saiteninstrumente die eine, und die Blasinstrumente mit Trompeten, Posaunen und Pauken die entgegengesetzte äusserste Spitze, einander gegenüber und **durch die ganze Breite des Saales getrennt**, einnehmen. Die unvermeidlichen Nachtheile einer solchen Aufstellung leuchten jedem Musiker ein. Warum nicht eine Tonbühne der Rednerbühne unten im Saale gegenüber, und die ganze Galerie für die Zuhörer geöffnet?

Frankfurt a. M. **Roger** aus Paris gastirt gegenwärtig hier und wie früher Devrient, elektrisirt dieser Sänger jetzt unser Publikum. Er trat auf als Edgardo (Lucia di Lammermoore), als Raoul (Hugenotten), Prophet, Georg Brown, und Fernand (Favorite). Er singt abwechselnd in italiänischer, französischer und deutscher Sprache, bewegt sich aber in seinem eigentlichen Elemente, wenn er in seiner Muttersprache singt. Von der ersten Frische ist seine Stimme nicht mehr, auch nicht von besonderer Höhe, indem er ein dünnes Falset zu Hülfe nehmen muss, auch ist er nicht frei von Manier. Aber seine Innigkeit, seine Anmuth und Wahrheit des Ausdrucks, dabei sein ergreifendes Spiel und eine unnachahmliche Mimik lassen an jene Mängel nicht lange denken. Roger ist ein Sänger, der, wenn er auch nicht über der Kritik steht, doch dieselbe nie zu fürchten hat, da seine Leistungen unter allen Verhältnissen Glück machen, besonders bei den Damen.

Gleichen Ruhm und gleiche Blumenspenden theilt mit ihm unsere Anschütz-Capitain, als ein integrirender Theil der Partien Roger's, indem sie mit ihm die Lucia, Valentine, Anna (weisse Dame) die Favoritin und die Fides singt. In letzterer Partie bewährt diese geniale Künstlerin vollends ihre Vielseitigkeit, und gab uns von allen ihren Vorgängerinnen das getreueste Bild dieses schwierigen Characters. Vor Allem ist es der Geist der Auffassung, welcher beiden Characteren (Johann und Fides) die Einheit gibt, die durch den inneren Zusammenhang, durch psychologische Wahrheit und consequente Durchführung so grosse Wirkungen hervorbringt. ***

Carl Gollmick ist so eben mit der deutschen Uebersetzung der komischen Oper von J. Rosenhain „*le démon de la nuit*“ fertig geworden. Die Musik ist bei deutschem Element pikant und melodiös, und wird von Kennern gelobt. Siehe die Nr. 42 d. Bl. S. 331—333.

Preisbewerbung für Componisten.

An der vom Unterzeichneten unterm 29. März d. J. (S. Nr. 39 dieser Zeitung) ausgestellten Preisbewerbung für die beste Composition eines Liedes mit Clavier-Begleitung betheiligten sich

181 Componisten mit 207 Compositonen,

und zwar:

60 Der Liebe Leichenbegängniss v. H. Heine.
54 Sie war die Schönste von Allen, v. G. Pfarrius.
93 Du wundersüsses Kind, v. C. O. Sternau.

Da mit heutigem Tage der Termin zur Einsendung verstrichen, so wurden die Compositionen den

Herren Preisrichtern eingereicht. Das Resultat wird durch diese Zeitung bekannt gemacht.

Cöln, den 1. August 1851.

M. Schloss,
Musikalienhändler und Verleger der Rheinischen Musik-Zeitung.

Bei **M. Schloss** in Köln erschien und ist durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Clavier-Compositionen
von
L. Ch. de Lisle.

	Sgr.
Souvenir de Bal. Nr. 1. La Gracieuse-Polka. Op. 20. Nr. 1	15
Souvenir de Martha. Les plus jolis motifs dansants de cet opéra, contenant: 2 galops, 1 polka et 1 valse.	12½
— Hiervon jede Nummer einzeln	5

Von demselben Componisten erschien im vorigen Jahre bei mir:

12 Mélodies-Etudes pour le Piano. Op. 14. 2 Hefte à	25

De Lisle ist in Paris und in ganz Frankreich eine der beliebtesten Componisten; seine Werke, die sich durch ihre schöne und leicht ansprechende Melodien vor vielen andern Compositionen auszeichnen, haben binnen kurzer Zeit mehrere Auflagen erlebt. Die Etuden haben sich auch in Deutschland bereits viele Freunde erworben und werden von mehreren tüchtigen Lehrern beim Unterrichte benutzt. — De Lisle's Werke sind nicht schwierig aber graziös und pikant, und eignen sich deshalb ganz besonders zum Salon-Vortrage.

Im Verlage von **A. Diabelli & Comp.,** K. K. Hof-Musikalienhandlung in Wien erschien:

	Thlr Sgr.
Baumann, A., Op. 19. Mein Stern, für 1 Singstimme mit Piano	—„ 7
— Op. 20. Gebirgs-Bleamln. 6 Lieder in österr. Mundart für 1 oder 2 Singstim. mit Piano	—„25
Benoni, Jul., Walzer-Arie, gesungen von Albine Maray.	—„20
Diabelli, Ant., Concordance für Piano & Violon, Nr. 75—77. Der Prophet à	1„ 3
— Kleinigkeiten für Piano mit Fingersatz, Nr. 87, 88, 89, 90, 91. (Gebirgs-Bleamln von A. Baumann) à 10 Sgr.	1„20
— Productionen f. Flöte. Nr. 86, 87, 88. Der Prophet. à 1 Thlr.	3„—
Bubez, J., Fantaisie sur des motifs hongrois pour la Guitarre	—„15
Ehrlich, Henri, oeuvr. 1. **Impromptu** über Motive der Oper: Marie, la fille du régiment, v. Donizetti, f. d. Pft.	—„15
— oeuvre 2 **Etude-Polka** pour le Piano	—„15
Grose, Leop., Quatre Mazurkas pour le Piano	—„10
Kern, Jeanette, oeuvre 2. **Les perles.** Etude de Salon pour le Piano	—„10

	Thlr. Sgr.
Krall, Joh., Mit Gott, Lied f. 1 Singst. m. Begl. d. Piano.	—„10
Likl, G., Op. 51. Wiener Salon-Musik, Nr. 16. Adagio etc. von L. van Beethoven für Physharmonica und Piano	1„15
Pohl, C. F., Op. 7. Caprice über ein Nachtwächterlied für das Piano	—„10
— Op. 8. An die Heimathberge, Gedicht von Ad. Tschabuschnigg für Alt oder Bariton und Begleitung des Piano oder 2 Pianos	1„10
Proch, Op. 166. Liebeszauber f. 1 Singst. u. Piano	—„10
— Op. 167. Das Blümlein, f. 1 Singst. u. Piano	—„15
Schubert, Frz., themat. Verzeichn. sämmtl. in Druck erschienenen Compos. mit Angabe d. Verleger	2„ —
Seyfried, Ign. Ritter v., Abendfeier, Chor mit Begl. des Pfte. oder der Physharmonica	—„20
Wallace, W., Op. 48. Grande-Polka de Concert	—„20

Bei **Th. J. Roothaan,**
früher Jacob Eck & Lefebvre in **Amsterdam,**
(Commissionair Fr. Hofmeister zu Leipzig) ist erschienen.

L. J. Alberdingk Thym. Frühzeitiger Frühling, für 3 Frauenstimmen	—„ 9
C. A. Bertelsmann. Vier Lieder für 1 Singstimme m. Pianoforte. Op. 22	1„—
—„— Six Romances für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 25. Nr. 1	—„10
—„— Glockentöne, für 4 Männerst. Op. 27. Part. und Stimmen.	1„ 5
—„— Schneider-Courage, oder anmuthige Historie von den 3 Schneidern und dem Schnock, mit obligatem Mehmek. Op. 29 Part. u. Stimmen.	—„22½
Jos. M. H. Beitjens. Veni Creator. Hymne f. 4 Männerstimmen. Part. u Stimmen	1„10
A. Berlyn. Saul u. David. Potp. f. Pfte. Op. 126.	—„17½
F. Böhme. Divertissement für Violine m Pfte.-Begl.	1„17½
K. A. Craeyvanger. Die menschliche Stimme f. Männerchor. Part. u. Stimmen.	—„26½
J. Fr. Dupont. Zwei Lieder für 1 Singst. mit Pfte. Op. 7.	—„17½
J. A. van Eyken. Variationen über das Holl. Volkslied für Orgel. Op. 7	—„25
G. A. Heinze. Ballade f. Bariton-Simme m. Pfte. Op. 24.	—„24
Rich. Hol. Drei Lieder für 1 Singstimme mit Pfte. Nr. 1. An ein Kind	—„ 9
„ 2. Thränen	—„10
L. Holeboer. Elégié für Pianoforte.	—„12
Theod. Krausse. Drei Lieder ohne Worte f. Pfte. Op. 22.	—„20
—„— Trois Etudes de Salon f. Pfte. Op 30.	—„27
—„— Lied für 4 Männerst. Op. 33. Part. u St.	—„25
Jacq. Franco-Mendes. Galop pour le Pfte. à 4mains. Op 11	—„15
—„— 1. Quintetto pour 2 Fl. Viola u 2 Violoncello. Op. 16	2„—
—„— Deux Mélodies pour Violoncelle avec Acc. de Pianoforte. Op. 43	1„ 8
Aug. Seiffert. Vier Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1.	—„20
J. J. Viotta. Salve Regina, für 3 Männerstimmen mit Orgel. Part. u. Stimmen	— 29

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 59. **Cöln**, den 16. August 1851. II. Jahrg. Nro. 7.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Der allgemeine Litteratur-, Kunst- und Industrie-Verein in Frankreich.

(Schluss.)

Der Tonkünstler-Verein ist im Jahre 1843 durch den Baron Taylor gestiftet worden. Die Leitung seiner Angelegenheiten führt ein erwählter Ausschuss (*Comité de l'Association des Artistes Musiciens*) in Paris, mit welchem die correspondirenden Ausschüsse in den übrigen Städten in Verbindung stehen. Mitglied des Vereins kann jeder Musiker oder Musikfreund werden, bis jetzt ohne Eintrittsgeld, gegen Zahlung eines geringen monatlichen Beitrags. Die mannigfache Wirksamkeit der Gesellschaft geht am besten aus den Mittheilungen des Rechenschaftsberichts für das Jahr Juni 1850 bis 1851 hervor, dem wir die Hauptangaben entnehmen.

Der Pariser Ausschuss hat einundfünfzig Sitzungen gehalten, dazu noch vier Versammlungen der vereinigten Ausschüsse des Gesammtvereins für Litteratur, Kunst und Industrie beigewohnt. Die wichtigsten Berathungen in diesen letztern, betrafen den Schutz des geistigen Eigenthums und die Verhandlungen darüber mit Herrn Dr. Bacher, dem Bevollmächtigten der österreichischen Regierung: zu der besondern für diese Angelegenheit ernannten Commission gehörten von Seiten des Tonkünstlervereins Auber, Berlioz und der Musikverleger Brandūs. Es ist eine ausführliche Denkschrift darüber ausgearbeitet und der Regierung überreicht worden.

Bei Verlusten, welche Musiker durch Unglück oder Unredlichkeit von Unternehmern betroffen, trat die Gesellschaft entweder durch unmittelbaren Ersatz, oder mittelst gerichtlicher Klage durch ihren eignen Justitiarius, oder endlich durch Verwendung ihres Ansehens und Einflusses hülfreich ein. Solche Fälle fanden bei dem Bankerott der Eigenthümer des Parks von Asnières, des Vaudeville-Theaters, des *Théâtre historique*, des Balls *de la Fraternité*, ferner bei einigen saumseligen und knickerigen Zahlern statt. Bei diesen Gelegenheiten zahlte der Verein an 12 Mitglieder, Musiker vom Vaudeville 490 Frcs., an 21 vom *Théâtre historique* ihre ganze Forderung von 631 Fr., an 17 vom *Bal de la Fraternité* 765 Fr. — Bei der Abschliessung des Contracts mit der Direction der italiänischen Oper wandte sich das Orchester wegen drohender Uebervortheilung an den Verein: das Comité ging bis an den Minister und die Direction zog die verdächtige Klausel zurück. — Selbst bis in's Kleinste suchte der Verein die Rechte seiner Mitglieder zu wahren. Zwei Musiker wurden von einem Ballunternehmer plötzlich abgedankt; der Verein klagte für sie und erlangte wenigstens die Auszahlung eines zweiwöchentlichen Gehalts, da es sich herausstellte, dass die beiden Herren wegen Unpünktlichkeit entlassen worden waren.

Eine Menge Unterstützungen wurden gegeben an Krankenpflege und Arznei, an Erziehungs- und Schulgeldern, an Miethszahlungen, an Vorschüssen bei drohenden Executionen u. s. w.

Im vorigen Jahre zahlte der Verein 26 Pensionen an alte Musiker, im gegenwärtigen ein und dreissig.

Am klarsten stellen sich die Ergebnisse der Wirksamkeit des Vereins durch die Rechnungsübersicht vom Juni 1843 bis 31. Dezember 1850 dar. Wäh-

rend dieser ersten sieben und eines halben Jahres des Bestehens der Gesellschaft betrug

die Einnahme:

Beiträge d. Mitgl. in Paris	62,159 Fr.	
Beiträge der Mitgl. in den Departements . . .	20,031 „ 90 Ct.	
		82,190.90.
Brutto-Einnahme von Concerten und Festen in Paris	. 72,280.15.	
— in den Departements	. 21,424. 8.	
		93,704.23.
Antheil aus der Lotterie des Maler- und Tonkünstlervereins		133,504.52.
An Geschenken		2,499.30.
An Anweisungen durch den Minister des Innern		4,400.—.
An Geldstrafen, welche der Kasse zuflossen		1,049.75.
Ertrag der Verloosung eines von Erard geschenkten Flügels		9,726.—.
Ertrag der Verloosung geschenkter Instrumente		14,205.—.
Ertrag der jährlichen Messen am Cäcilientage in der Kirche *St. Eustache* . .		12,856.55.
An Kapitalrenten		27,797.50.
Gesammt-Einnahme am 31. Dez. 1850.		381,938.75.

Ausgabe.

An Pensionszahlungen	19,845.18.
An Unterstützungen	23,226.71.
Ankauf von 13,295 Fr. Renten	262,791.60.
Kosten der Concerte, Feste, Messen in Paris und den Departements	43,112. 7.
Kosten der Verloosung des Erard'schen Flügels	— 520.35.
Kosten der Instrumentenverloosung . .	2,711.40.
Gerichts-Kosten für Vertheidigung der Rechte der Mitglieder	— 617.65.
Druckkosten für Circulare u. s. w. u. s. w.	8,931.49.
Allgemeine Kosten	2,217.25.
Für freie Arznei	— 495.35.
An Tantième für aufgeführte Werke . .	11,999.15.
Besoldung des Büreau-Arbeiters . . .	2,615.—.
Kosten der Comité's in den Departements	— 461.45.
Gesammt-Ausgabe am 31. Dez. 1850.	. 379,544.55.
In der Kasse	2,389.20.
Wie oben	. 381,933.75.

Seitdem, also in dem gegenwärtigen Jahre 1851, schreitet der Verein mit Riesenschritten vorwärts, weil man anfängt, die höchstwichtige sociale Bedeutung anzuerkennen, welche der scharfe Verstand und das treffliche Herz seines Stifters voraus sahen. Zahlen mögen auch hier wieder den augenscheinlichen Beweis liefern.

Im Jahre 1850 betrugen die sämmtlichen Beiträge die Summe von 16,126 Fr.; sie überstiegen die Summe des Jahres 1849 um 5000 Fr.

In den ersten vier Monaten des Jahres 1851 aber lieferten die Beiträge die Summe von 10,054 Fr., mithin steht für das ganze Jahr, ohne auf die höchst wahrscheinliche Steigerung in den letzten 8 Monaten zu rechnen, eine Summe von mehr als 30,000 Fr. in Aussicht, fast das Doppelte der Einnahme von 1850.

Nehmen wir nun aber hinzu, dass die Gesammteinnahme (Ertrag von Concerten, Musikfesten u. s. w. mit gerechnet) in jenen ersten vier Monaten bereits 22,234 Fr. 60 Ct. beträgt, so werden wir nicht fehl gehen, wenn wir die Einnahme des Tonkünstlervereins für 1851, im achten Jahre seines Bestehens, auf 100,000 Fr. anschlagen. Die Rente ist bereits von 13,295 Fr. auf 13,770 Fr. gestiegen.

Welch' ein erhebendes Resultat! Wie viele Sorgen, wie viel Familienkummer lässt sich nicht schon mit einer Einnahme von 100,000 Fr., wenn man sich auf die Hülfsbedürftigen eines einzigen Standes beschränkt, lindern! Und wer vermag die ungeheure Zunahme der Hülfskraft in der Zukunft auch nur annähernd zu ermessen, wenn man erwägt (was ebenfalls aus dem Jahresbericht hervorgeht), wie die Theilnahme im ganzen Lande mit jedem Monat wächst? Im Jahre 1850 lieferte Paris an Beiträgen in runder Summe 10,000 Fr., die Provinz 6000 Fr. — in den ersten vier Monaten von 1851 Paris 5,212 Fr. die Provinz 4,842 Fr., also auf ⅓ Jahr nur eine Differenz von 370, während in 1850 auf das ganze Jahr eine Differenz von 4000 zwischen der Provinz und Paris statt fand. In Troyes, Lyon, Lille, Lorient, Nantes, Toulouse, Havre, Dieppe, Rouen, Moulins, Marseille, Boulogne, Nemours, Clermont, Fontainebleau, Nancy, Versailles, Strassburg, Rheims u. s. w. nimmt die Zahl der Mitglieder immer mehr zu. Seit dem 1. Januar 1851 sind 1300 neue Mitglieder eingeschrieben worden. Allerdings haben auch viele Theilnehmer gestrichen werden müssen. Und doch wie liberal, wie sehr auf wahre Menschenliebe und richtiger Beurtheilung der Schwächen der Künstler in Bezug auf ökono-

mische Ordnung begründet, ist der Artikel der Statuten, „dass erst dann die Rechte der Mitgliedschaft an den Verein erlöschen, wenn ein Mitglied zwei Jahre mit dem Beitrag in Rückstand ist!" Und selbst alsdann hat der Vorstand die Pflicht, nach der Veranlassung dieses Zurückbleibens zu forschen, und das Recht, nach Umständen die Strenge des Gesetzes zu mildern. Ein ausgeschlossenes Mitglied kann nur nach dem Datum seines Wiedereintritts in der Reihenfolge der Mitglieder zählen: die Reihenfolge ist aber wichtig, weil die Grösse der Pension verschieden ist je nachdem man seit langer Zeit, oder erst seit kurzem zum Vereine gehört.

Die sichtbaren Resultate des Vereins vermehren dann auch die Theilnahme des grössern Publikums und wir lesen bereits von Geschenken und sogar Vermächtnissen, die ihm zufliessen. Ferner ist die Thätigkeit des Vorstandes im Veranstalten von festlichen Concerten u. dgl. in Paris und in den Hauptstädten der Provinz unermüdlich. Nach dem grossen Feste im Park zu Asnières am 25. Aug. 1850, brachte das Musikfest zu Naoey in den ersten Tagen des Septembers v. J. 3182 Fr., und eine Aufführung von *Ad. Adam's* Messe der heil. Cäcilia daselbst 1306 Fr. ein. Auf diesem Fest wurden unter andern Ries Festouvertüre, Weber's Ouvertüre zum Freischütz, Beethoven's Pastoralsinfonie und einige Chöre aus der Schöpfung von Haydn gemacht. Aehnliche Festconcerte veranstaltete der Verein zu Fontainebleau im ehmals königlichen Palaste; zu Strassburg (300 Sänger und 250 Instrumentalisten), zu Marseille (Reinertrag 2447 Fr.), Troyes, Lille u. s. w. — ferner Aufführungen grosser Messen: in Paris am Cäciliatage, von Ad. Adam eigens dazu componirt (Ertrag der Sammlung in der Kirche nach der Predigt des Erzbischofs von Paris 6000 Fr., dabei 200 Fr. vom Präsidenten der Republik, 1100 Fr. von der 80jährigen Herzogin von Narbonne, 100 Fr. vom Erzbischof u. s. w.); in Toulouse, in Meaux, in Paris zur Gedächtnissfeier von Rudolf Kreutzer (Ertrag 1200 Fr.), eine Messe von Panseron (Ertrag 1587 Fr.), u. s. w.

Seit Januar d. J. hat der Verein seinen eigenen Saal, dessen Miethe zu Concerten ihm bis jetzt 2000 Fr. eingebracht hat.

Vorzügliche Sorgfalt widmet der Verein der Verbreitung und Verbesserung des Männergesangs in Frankreich. Ein tüchtiger Musiker und Pädagoge, Eug. Delaporte, hat sich dieser Aufgabe ganz gewidmet und ist beauftragt, die Absichten und Pläne desselben in dieser Beziehung zu verwirklichen. Der Minister des Innern hat ihn als Abgeordneten des Vereins allen Präfecten und Unterpräfecten empfohlen; sämmtliche Eisenbahnverwaltungen geben ihm freie Reise, und befördern ausserdem alle Sänger zu den Festen des Vereins für Ein Viertel des gewöhnlichen Preises. Auf Ersuchen des Vorstandes haben Ad. Adam, Halévy und Clapisson eine Messe für Männerstimmen geschrieben, welche zuerst in Meaux aufgeführt worden ist.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass noch in diesem Jahre der Tonkünstlerverein von der Staatsregierung, welche ihn (wie wir aus allem Obigen sehen) schon jetzt sehr unterstützt, als eine öffentliche Nützlichkeits-Anstalt anerkannt werden wird. Es ist möglich, dass alsdann ein Eintrittsgeld von 30 Fr. gezahlt werden muss: der Verein wird dann aber auch den Zeitpunkt bestimmen, von welchem ab die Reihenfolge ein Recht auf Pension für alle diejenigen Mitglieder begründet, welche ein gewisses durch das Gesetz bestimmtes Alter erreicht haben und eine gewisse Anzahl von Jahren Theilnehmer am Verein gewesen sind.

So geht der französische Tonkünstlerverein unzweifelhaft einer grossen Zukunft entgegen. Möchte das Beispiel, welches er von dem giebt, was der Geist der Vereinigung und die Hingabe Einzelner an eine gute Sache in's Werk zu setzen vermögen, Früchte tragen im deutschen Vaterlande. Anregung dazu zu geben, war der Zweck dieser Zeilen. Das Gute, meinen wir, soll man nehmen, wo man es findet, und es in den heimischen Boden verpflanzen.

Ueber den Gebrauch von gemischten Chören in der Orgel.

Von

Sonreck, Orgelbauer in Cöln.

II.

Das Zusammenschein mehrerer Schwingungsarten finden wir am häufigsten bei der einfachen transversalen Bewegung einer Saite. Angenommen, dass eine Saite in ihrem tiefsten Grundtone *c* angiebt, so werden ihre Schwingungsarten mit der folgenden ganzen Zahlenreihe:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14,
c, *c*, *g*, *c*, *e*, *g*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*,

übereinstimmen. Man schlage nun auf einem rein gestimmten Klaviere (bei aufgehobener Dämpfung) oder an einer Harfe einen Ton (*c*) an. Abgesehen

von den eigenen Nebenschwingungen dieser Saite werden die Hauptschwingungen derselben auf alle anderen Saiten wirken, welche auf einen Ton aus obiger Zahlenreihe gespannt sind. Von diesen sind die hörbaren gewöhnlich 2, 3, 4, 5 — jenachdem die Saite schwach oder stark angeschlagen wird und in Beziehung zu ihrer Länge stärker oder schwächer ist. Angenommen, dass nur das Verhältniss 1, 3, 4, hörbar würde, so hätten wir beim Anschlagen des Dreiklanges in *c* folgende eigenthümliche und mitgetheilte Schwingungen

c —	*e* —	*g*
c-g-c	*e-h-e*	*g-d-g*

zu hören, welche diesen Akkord schon zu einem mindestens unharmonischen machen müssten.

Eben so würde der Contrabass in einem Orchester nicht mehr zu gebrauchen sein, weil bei jedem Grundtone einer Saitenlänge die Quinte als Beiton hörbar ist und das Charakteristische dieses Instrumentes mitbedingt. U. s. w., u. s. w. Wenngleich nun auch der Klang eines schwingenden Körpers in seiner Reinheit gewinnt, sobald man die nach der Harmonielehre nicht consonirenden Nebenschwingungen desselben durch Abdämpfen und dgl. vernichtet, so kann dieses doch nur dann geschehen, wenn sich mehrere Schwingungsknoten in der Längentheilung gebildet haben. — Ferner existiren alle diese möglichen Nebenschwingungen mehr in der Theorie als in der wirklichen Wahrnehmung, wesshalb man auch bisher noch an keinem einzigen Saiteninstrumente kleine Abdämpfungs-Apparate dagegen hat anbringen mögen. Nur da, wo diese Nebenschwingungen durch das veränderte Verhältniss der Körpertheile eigene Töne bilden, welche nicht mit den Schwingungsarten des ganzen Körpers harmoniren — wie z. B. an einer fehlerhaft gegossenen Glocke, einer nicht gleichmässig gedrehten Darmsaite u. s. w. — wird unser Ohr eine Disharmonie empfinden; wo hingegen die Zusammenwirkung aller Instrumente, welche in ihrer Eigenthümlichkeit eine Quinte, Octave, Terz, u. s. w. hören lassen, bei einer gehörigen Besetzung breiter und voller Stimmen den Eindruck einer wohlklingenden Harmonie und Kraft gewährt. Zudem giebt es in einem Orchester manche Klangfarben, deren Modificationen sich nicht durch eine Mischung von Beitönen in der Orgel nachahmen lassen; wogegen die meisten volltönenden Stimmen einer Orgel eine solche Mensur und Intonation haben, dass das Quinten- und Terzen-Verhältniss einiger Stimmen die Harmonie nicht beeinträchtigt.

Es war daher der Versuch völlig gerechtfertigt, jene hörbaren Beitöne, welche bei den meisten klingenden Körpern auf ihrer natürlichen Schwingung beruhen, in die Orgel aufzunehmen, und dies um so mehr, als die Schwingungen einzelner Luftsäulen demselben Körper (der Luft) angehören, welcher die Fortpflanzung und die akustische Verkettung derselben wieder mit neuen Eigenthümlichkeiten begleitet.

Der gute Erfolg, durch solche Mischungen die Kraft einer Orgel zu verstärken, findet selbst in der verfehlten Theorie des Abts Vogler seine schlagendsten Beweisgründe.

Die Nichtigkeit seiner Aufstellung: durch das Angehen zweier Töne, welche sich z. B. wie 4 : 6 verhalten, das Mitklingen eines tieferen Tones 1 zu erzielen, welcher die Pfeife dieses Tones in einer Orgel überflüssig machen würde, ist bereits von den berühmtesten Schriftstellern dieses Faches hinlänglich dargelegt worden. Trotz dem muss man seiner Beweisführung alles Recht lassen, dass nämlich das Mitklingen eines tieferen Tones, wenngleich nur in einem durchaus schwachen Grade, wirklich existirt.

Chladny beweist dieses Factum auf eine ähnliche Weise:

„Es empfindet nämlich das Gehör nicht nur das Verhältniss der Schwingungen bei den zwei angegebenen Tönen, sondern auch ausserdem das Zusammentreffen der Schläge auf eben die Art, wie es einen für sich bestehenden Ton empfinden würde, bei welchem die Schwingungen in den Zeiträumen des Zusammentreffens geschähen. Man hört also ein Mitklingen eines tieferen Tones, welcher mit der Zahl 1 übereinkommt, wenn die beiden wirklich angegebenen Töne durch die kleinsten ganzen Zahlen ausgedrückt werden. Der Deutlichkeit wegen gebe ich hier ein, durch Puncte ausgedrücktes, Beispiel an zwei Tönen, die sich wie 4 zu 5 verhalten; — die obere Reihe zeigt die Schläge des höheren — die mittlere Reihe die Schläge des tieferen angegebenen Tones an, — und die untere Reihe das Zusammentreffen der Schläge bei jedem 5. Schlage des höheren und jedem 4. Schlage des tieferen Tones, welches Zusammentreffen man wieder als einen eigenen Ton, dessen Schwingungen in diesen langsamen Zeiträumen geschehen, empfindet:

5 . . . .
4 . . . .
1 . . . . .

Wenn man einen solchen tiefen Ton gehörig vernehmen soll, so müssen die zwei Töne etwas anhaltend, und ziemlich in gleicher Stärke angegeben werden, und entweder ganz rein sein, oder doch nur wenig davon abweichen; es muss auch Alles umher still sein. Am vernehmlichsten ist es bei der grossen Terz, wo, so wie in dem hier durch Punkte ausgedrückten Beispiele, die doppelte Unter-Octave des tieferen Tones mitklingt u. s. w." —

Von dem Ersparniss eines wirklichen tieferen Tones in der Orgel kann also keine Rede sein, und haben es auch Versuche gelehrt, dass Abt Vogler hierin zu weit gegangen. Dass aber das Verhältniss zweier Töne, die sich wie 4 zu 5, und wie 4 zu 6 verhalten, kräftigend auf einen vorhandenen Grundton einwirkt, ist keine Frage, und hierdurch ist die Ursache hinlänglich erklärt, weshalb die Intensität des Klanges einer Orgel durch die Beimischung von Mixtur-Chören so bedeutend erhöht wird.

Was bei der Anwendung von solchen wirklichen Beitönen aber am meisten in Betracht gezogen werden muss, ist das akustische Element, welches in jedem grösseren Schallraume mehr oder weniger vorhanden ist, und die Bedingungen des Wohlklingens in sich trägt. Ohne diesen grösseren Schallraum würde man freilich das Mitklingen einer Mixtur unangenehm, ja für ein zartes Ohr unerträglich finden, weil in einem engen Raume die unausbleiblichen Dissonanzen gleiche Intensität behalten — im vergrösserten Schallraume hingegen, wo die akustische Verbindung der gleichtreffenden Schwingungen vorherrschend wirkt und sich mit den Zahlen des Grundtones vereinigt, können die angegebenen Beimischungen nur eine wohlklingende Verstärkung des Grundtones abgeben. Eben so verschwindet in einem grossen Schallraum auch das Materielle eines einzelnen Tones.

Was sich als wirklicher Tadel über die gemischten Chöre sagen lässt, beruht auf der schlechten und übertriebenen Anwendung derselben, welche besonders in früherer Zeit überall statt fand. Noch heut zu Tage begegnet man in alten Werken oft einer ganzen Schaar von Schreiregistern, welche unter den verschiedensten Benennungen als Cymbal, Sexquialter, Schalmei, Carillon, Rauschwerk, Diatonus in Sexta, Scorpion etc. ein herz- und ohrzerreissendes Geschwirre darbieten. Dass durch solch eine Ueberladung die Orgel zu einem blos noch lärmenden Instrumente wird, ist eben so richtig, als dass bei dem gänzlichen Mangel eines Mixtur- oder Cornet-Registers die Orgel bei der besten Disposition eine nur in etwa grosse Kirche nicht ausfüllt.

Ein zweiter Tadel, welchen besonders die Mixturen und Quinten bei Vielen hervorgerufen haben, fällt lediglich den Orgelbauern zur Last, und begründet sich auf die unpassende Mensur und Intonation dieser Stimmen. Wie schon vorhin erwähnt worden, bilden sich in eng mensurirten Pfeifen die Beitöne am hörbarsten aus, und sollten desshalb solche Pfeifen, welche eben nur als Beitöne dem Werke hinzugefügt sind, mit grosser Vorsicht in Bezug auf diese Eigenschaft behandelt werden. Hinsichtlich der Intonation möge man besonders bedenken, dass schon der sanfte Klang eines Quinttones hinreicht, um in einem vollen Werke seine Wirkung zu behaupten und die Kraft nicht durch eine scharfe und schreiende Ansprache erzielt wird, sondern nur auf der vollen Entwickelung der Schwingungen beruht. Noch mehr gilt das Gesagte von den Terzstimmen, weil diese durch das Verhältniss ihrer Schwingungszahlen noch grössere und hervorstechendere Combinationen bewirken.

Ueberhaupt ist es erforderlich, dass alle eng mensurirten Stimmen einer Orgel, welche einen streichenden mageren Ton geben und gewöhnlich die Quinte, Octave oder Duodecime hören lassen, mit sanften weit mensurirten Stimmen in Verbindung gebraucht werden. Es werden dann die mitklingenden Beitöne in den Stand gesetzt, dem verbundenen Grundtone eine eigenthümliche Färbung zu geben, welche wir unter den verschiedensten Nüancen stets als wohllautend beurtheilen und das dabei empfinden werden, was man an einem einzelnen Tone schon „harmonisch" nennen kann. Dass die gemischten Chöre in einer wohldisponirten Orgel hierzu das Beispiel im Grossen abgeben sollen, ist die wesentliche Behauptung dieser Zeilen.

Cöln, im Juli 1851.

Eine kölnische Sängerfahrt.

Historische Arabeske.

Es war ein kühler Morgen nach den Gewittern des vorigen Abends, der Himmel bedeckt und der Rhein sehr hoch. Man schrieb den 10. August 1851, es war Sonntag und die Uhren auf allen Thürmen Kölns hatten etwa zehn Minuten lang sich einander ablösend sechs Uhr geschlagen.

Da wogte das „Menschenspiel", wie der Dichter sagt, durch die Strassen in gegenströmender bunter Bewegung, so dass ein Musiker, welcher sich dem

Lager entrissen hatte, um seine Brust und seine Ideen im Morgenthau zu baden, dabei an doppelten Contrapunkt dachte. Denn dunkle schwarze Reihen zogen wie altniederländische Psalmen eines Orlandus Lassus aufwärts nach den Domen, während muntere Züge, in die Farben des Regenbogens gehüllt, wie Haydn'sche und Mozart'sche Melodien abwärts strömten nach den Ufern des Rheins. Da lag ein Schiff vor Anker — vollbeflaggt und hochbewimpelt, eine goldene Lyra am Hauptmast, einen goldenen Namen am Steuer- und Backbord. Willkommen, Schiller! „Freude, schöner Götterfunken" sei die Losung des Tages.

Das ganze Verdeck füllte sich, Alles empfand, so wie man den Schiller betrat, eine höhere Stimmung — ein poetischer Duft umwob Windfang und Schornstein und Kessel und Steuermann und Capitän —

> es zischt der Dampf, die Welle rauscht,
> das Rad schlägt in die Fluth:
> ha, wie der Wind das Segel bauscht!
> und drunten kocht die Gluth!

Voran! schallte das mächtige Wort des Capitäns, das Schiff schnob gegen den Strom an, Kanonendonner erdröhnte und begrüsste den königlichen Hof und den Prinz Karl, während die kriegerische Musik der Siebzehn

> in friedlichem Gewande
> unter Belwa's Commando

den Fahnenmarsch schmetterte und alle Flaggen und Wimpel von selber salutirten.

Aber das Leben ist nicht gemacht für Kunst und Poesie — die grobe Organisation des Menschen fordert stoffliche Nahrung — und sollte es auch nur „der Trank der levantischen Bohne" sein. Diese betrübende Reflexion wird den Lauf unserer Erzählung leider noch einige Male unterbrechen müssen!

Doch sieh! wer lässt da durch diktatorische Geoten die Kaffeekannen, die Milchtöpfe im Nu verschwinden? So feldherrnmässig kann nur ein königlicher Musikdirector auftreten. — Richtig: Franz Weber öffnet das Piano, ein herrlich blühender Kranz von Frauen und Jungfrauen umsteht ihn, dahinter ein fester, stützender Zaun von Stämmen und Zweigen, den Orgelpfeifen von 16 Fuss Gedockt und den schlanken Flöten der *Viola di Gamba* vergleichbar — und:

> „Mit Staunen sieht das Wunderwerk
> Der Himmelsbürger frohe Schaar:
> Und laut ertönt aus ihren Kehlen
> Des Schöpfers Lob!" —

Prächtig, wundervoll! So mitten in der herrlichen Schöpfung Gottes den dankbar-freudigen Schöpfungs-Jubel Haydn'scher Musik zu hören! Nicht am Rhein, nein auf dem Rhein, auf der schwankenden, von den Wogen getragenen Bühne mit den Dekorationen, die, wie ein gewisser Benedix im Programm sagt, „zwar alt, aber von einem guten Meister sind" — — das ist ein Concert, welches beweist, dass die Neuzeit mit ihren Maschinen und Rädern doch auch ihre Poesie hat und diese nicht bloss aus den alten Burgruinen herzuholen braucht. Und wie köstlich rein und kräftig schallte auf das „laut" erst das klare $\overset{=}{g}$ und dann mit einem Raketenlauf empor das sternenhelle $\overset{\equiv}{c}$ des Engels Gabriel durch die Lüfte und durch die Wasserdüfte! Wir hörten nachher, dass ein bekannter Recensent, der bei Tische neben Fräulein Franziska Veit sass, ihr gesagt habe: „es sei eine sehr vorsichtige Verfügung der Festordner gewesen, dass diese Töne zwischen Köln und Bonn erklangen: am Lurleifelsen würde die Gefahr für die armen Schiffer zu gross gewesen sein". Er soll durch diese Aeusserung manches wieder gut gemacht haben, was er — — doch still, aus der Schule darf Niemand plaudern, also auch nicht aus der Musikschule. Nur das noch, dass die Altstimme in Mendelssohn's geistlichen Liedern durch Fräul. C. Levy so ausdrucksvoll über den Wassern schwebte, dass selbst der Koch (nicht der hinter dem Radkasten, sondern der Sangmeister) ein beifälliges Neigen nicht unterlassen konnte, obschon seine innerste musikalische Neigung seit kurzem nur der Einen Melodie huldigt, die in der schönsten Tonart durchs Leben führt.

Wir ruderten an Bonn vorüber und brachten dem alten Arndt unsere Huldigung — — o Deutschlands Lied — — still — „das ist ein fremder Tropfen Bluts in meinen Adern, und die sinnenden Runzeln von der Stirne wegzubaden, giebt es ja wohl noch ein freundlich Mittel!"

Der Nebel schwand, die sieben Berge reckten die Riesenarme gen Himmel — vor Jahrtausenden schleuderte sie der Aufruhr der Erde empor und kein Machtgebot der Gewaltigen vermag sie zu beugen. Wann brechen deine Vulkane, deutsches Volk — — halt! wo gerathen wir hin? — An den Fuss der Berge, nach Nieder-Dollendorf. Hier legt das Schiff an und der lange Zug bewegt sich allmälig bergan, Musik voran. Da schaut vom hohen Kirchenplatz zu Oberdollendorf der Küster des Orts den langen Pilgerzug in der Ferne: die Glocken läuten und die ganze Bevölkerung eilt auf die Strasse, Kopf an Kopf

füllt Fenster und Thüre, und im Bewusstsein ihres künstlerischen Effects wallt die kölnische Prozession das abscheuliche Basaltpflaster hinan und glaubt sich in einige abgelegenen Strassen der geliebten Vaterstadt versetzt. Wir treten ins Thal, den rauschenden Bach entlang — (hier folgt eine Schilderung der Naturschönheiten, welche die Redaction gestrichen hat). Der Himmel war günstig, ein Wolkenschleier verhüllte das stechende Sonnenauge, und Jeder konnte ohne geblendet zu werden in die sanftern irdischen schauen. Indess darf nicht verhehlt werden, dass die schwellende Sehnsucht, welche den Busen hob, nicht überall rein schwärmerische Motive hatte, und dass das erhabene Wort: „die Kunst ist lang, das Leben kurz", durch manchen Seufzer in die nüchterne Prosa übersetzt wurde: „der Weg ist lang und die Kunst geht nach Brod!" — Und in der That, kaum waren wir auf dem grünen Rasen des romantischen Klosterhofes von Heisterbach angekommen, so zeigte es sich auch, dass in des Sängers Kehle Ton und Durst wie Ormuzd und Arihman mit einander ringen, und im Innern des Künstlers sich zuweilen etwas regt, welches an gestörte Schwingungen erinnert. Da diese nun überall Dissonanzen erzeugen, so ist es ganz erklärlich, dass Sängerinnen und Sänger über das zweite Frühstück in beschleunigtem Rhythmus herfielen, um jene zu verscheuchen.

Doch wie bald hob sich die Kunst wieder wie ein Phönix aus der Asche empor, welche an den Cigarrenspitzen ihrer Priester hing! Sie schaarten sich auf dem reizenden Wiesenplan zusammen, und vor der prächtigen Ruine mit den schlanken byzantinischen Säulen erklang C. Kreutzer's „Kapelle", und „Sie war ein Kind — sie ist's nicht mehr", und vor allen herrlich und hehr Mendelsohn's „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben?" Da blickten, als die kräftigen Männerstimmen mit den Hörnern gegen die Berge schallten, Aller Augen zu den Wäldern empor und in Aller Herzen tönte es:

„Wohl! den Meister will ich loben
Bis das letzte Lied erschallt!" —

Doch, wieder ein anderes Bild: ein feierliches Preisschiessen auf der Wiese! Nicht mit donnernder Waffe, nein mit der Armbrust des Tell, welche der Freiheit geweiht und dennoch in dem niedlichen Maassstab, in welchem sie hier erschien, auch während des Belagerungszustandes zu dulden wäre. Ein Hurrah dem König, der Centrum, Scheibe und Stange zugleich schoss! Und nun der festliche Zug, König und stattliche Königin voran bei schallender Musik, und Hunderte von Paaren hinterdrein.

Die Trompete erschallt zum Aufbruch. Es geht über die waldbewachsenen Halden des Petersberges nach Königswinter. Wer kennt nicht den schönen Bergpfad und seine entzürkenden Fernsichten? Nun windet sich die lange bunte Reihe den schlängelnden Weg entlang durch den Wald — sieh, wie die grünen Zweige sich um so manche liebliche Gestalt schlingen, als wollten sie sie fest halten mit umrankenden Armen — und wie dort eine stille Gruppe steht und durch die Bogenfenster des grünen Doms auf den Strom und ins duftige Thal blickt, ernst und sinnig, während die fröhlichen Gesänge der Fortwandernden in der Ferne verhallen.

Hinunter, hinunter — durch Rebengelände in's freundliche Städtchen am Drachenfels. Zu Schiff, zu Schiff! die Glocke ruft — „wollt ihr denn ewig nur Natur? Die Tafel winkt, der Becher blinkt", — da haben wir schon wieder die leidige Unterbrechung der Poesie! Doch dieses Mal in höchst einladender Form, die sich offenbar der künstlerischen näherte; denn es folgte eine Reihe Entr'acte, zu denen die lebhafteste Unterhaltung und die entfesselten Geister des Rheins und der Champagne den verbindenden Text lieferten. Wahrhaftig, wenn der Weimarsche Schiller die treffliche Küche und den feinen Keller des rheinischen Schiller gehabt hätte, er hätte noch 20 Jahre länger gedichtet. Es fehlte nicht an Kennern, welche diese Episode in der Geschichte der Sängerfahrt vollständig zu würdigen wussten und den Restaurateur auf dem Schiller zu einem Sänger-Orden vorschlugen. Wir sind ebenfalls dafür. Bei so wohlbesetzter Tafel durch das wandelnde Panorama des Rheinthals bis Burg Rheineck aufwärts zu schwimmen, liess man sich gerne gefallen. Die Unterhaltung konnte wegen Wind und Wellen und weil der dicke Dampfkessel die Gesellschaft in zwei Hälften theilte, nur die engeren Kreise der Zusammensitzenden beleben. Zwar griff man zu akustischen Hülfsmitteln: man reichte dem Redacteur einer gewissen Musik-Zeitung das Sprachrohr und schon schwirrte uns vom Steuerruder her die sonore Einleitung zu einem Toast auf die schönen Sängerinnen in die Ohren, als auf dem Vordertheil des Schiffs die grosse Trommel dreinschlug und, wie so Vieles heutzutage, auch die Rede durchs Sprachrohr unterdrückte!

Wirbelnd flog das Rad durch die kundigen Hände des Steuermanns, das Schiff drehte sich, und pfeilschnell ging es nun stromab bis zu den Ufern von

Remagen. Das schöne Kirchlein da oben kennt ein Jeder: da wanderten wir hinauf und hinein. Aus der unterirdischen Kapelle stieg ein Choral von gemischten Stimmen und das „*Integer vitæ*“ von Männerstimmen gesungen wie Töne aus einer unbekannten Welt empor. Dann sammelte sich der volle Chor in der obern Kirche unter Degers herrlichem Christusbilde, und Mozart's himmlische Töne im „*Ave verum corpus natum*“ erklangen auf ergreifende Weise. Wir traten hinaus auf die Terrasse und wohl mochte in manchen Herzen beim Anblick der wunderschönen Natur die Stimmung im Gemüthe noch lange nachklingen, welche die heiligen Töne geweckt hatten.

Die Neige des Tages mahnte zum Aufbruch: wir schifften uns ein und der Humor trat wieder in seine Rechte: bei den komischen Männerquartetten fand er seine ächten Vertreter und der Pütz sprudelte im wahren Sinn des Worts wie ein lebendiger Brunnen. Rolandseck, Königswinter, Bonn wurden noch einmal mit Böllerschüssen, steigenden Raketen und wehenden Tüchern begrüsst, und unter strahlendem Feuerwerk landete das Sängerschiff zwischen neun und zehn Uhr wieder in Köln.

Und die Festordner? Ei, die verdienen ein Hoch aus voller Brust!

„Wie sollt' auch nicht Alles vortrefflich geh'n,
Wo zwei starke Mann an der Spitze stehn,
Ein Dietzmann und ein Piasman?

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Niels Gade ist im Begriff, sich mit der Tochter des Componisten Hartmann in Kopenhagen zu vermählen.

In Oesterreich will man auch, wie in Preussen, den überhand nehmenden Selbsternennungen zum „Musikdirector“ steuern. Es soll in Wien eine Verordnung erscheinen, welche dergleichen Anmaassung untersagt, und nur denen, die eine gründliche musikalische Bildung nachweisen und deren künstlerische Stellung eine hervorragende ist (Wer entscheidet aber das?), werden auf ihr Ansuchen (!) die Bewilligung erhalten, jenen Titel als Ehrenprädikat zu führen.

Fräulein Zerr aus Wien hat in London sehr gefallen. Man sagt in Wien, dass sie wohl nicht werde wieder auftreten dürfen, weil sie zu London in einem Concerte für die ungarischen Flüchtlinge gesungen habe. Sollte dem also sein, so wird sie sich zu trösten wissen, da ihr in London ein glänzendes Engagement angeboten ist. Nach der Lith. C. hat sie den Titel k. k. Kammersängerin bereits verloren.

Frankfurt a. M. Nach der sehr gelungenen Vorstellung von Méhül's „Jakob und seine Söhne“ am 5. v. M. erhielt der Theatercassirer Hr. Peill folgendes anonyme Schreiben nebst Einlage: „Für den genussreichen Abend, den mir die vortreffliche Aufführung der Oper J. u. s. S. verschafft hat, übersende ich Ihnen hiebei fünfzig Gulden in ⅕ österreich. 250fl. Loos, mit dem Ersuchen solches dem Theaterpensionsfonds zu übergeben.“

Das neue Theatergesetz in Berlin ist kein Gesetz, das sich über das ganze Bühnenwesen erstreckt, sondern nur eine „polizeiliche Verordnung über öffentliche Theater- und ähnliche Vorstellungen in Berlin“, datirt vom 10. Juli, in Kraft getreten vom 1. August an.

Weimar. Herr Musikdirektor Kreusse aus Groningen, welcher kurze Zeit hier verweilte, hat von unserer Erbgrossherzogin für Ueberreichung seines Sinfonie-Concertes eine prachtvolle Brillantnadel erhalten.

Paris. Unter den Schülerinnen, welche sich bei der letzten Prüfung des Conservatoriums betheiligten, zeichnete sich Frl. M. Pohl aus Cöln durch ihre schöne, kräftige und wohlklingende Altstimme aus; dieses Talent verdient die grösste Beachtung.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

X

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 60. **Cöln,** den 23. August 1851. **II. Jahrg. Nro. 8.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Friedrich Chopin.

Von

F. Liszt.

VI.

Nur in Einem Fall entsagte Chopin seinem vorbedachten Schweigen und seiner gewöhnlichen Neutralität, sobald es sich nämlich um die Kunst handelte: dann hielt er unter keinen Umständen mit seiner Ueberzeugung und mit seinem Urtheil zurück. Hier fühlte er sein Gewicht als Meister und liess keinen Zweifel über die Art und Weise, wie er die Fragen, die mit Recht zu seiner Competenz gehörten, anschauete. Einige Jahre lang führte er die Sache seiner Meinungen und Ansichten mit leidenschaftlichem Eifer; später, als der Triumph seiner Ideen das Interesse seiner Rolle verringerte, suchte er keine weitere Gelegenheit mehr, um von neuem als Bannerträger einer Partei aufzutreten.

Im Jahre 1832, kurz nach seiner Ankunft in Paris, bildete sich bekanntlich in der Musik wie in der Litteratur eine neue Schule, junge Talente schüttelten das Joch der alten Formen ab, und die politische Gährung der ersten Jahre der Julirevolution ging auf die Fragen der Litteratur und Kunst über. Die Romantik war an der Tagesordnung und man stritt mit leidenschaftlicher Parteinahme dafür oder dagegen. Während die Einen nicht zugaben, dass man anders schreiben könne als man bisher geschrieben, verlangten die Andern, der Künstler solle frei sein in der Wahl der Form für seine Gedanken und Gefühle, weil die Regel für die Form in der Uebereinstimmung derselben mit dem, was man ausdrücken wolle, bestehe. Der begabteste, tüchtigste und kühnste Vertreter der neuern musikalischen Schule war Berlioz: Chopin schloss sich derselben allerdings an; allein wann er einer von denen war, die am beharrlichsten die Befreiung von den hergebrachten Formeln durchsetzten, so wies er doch auch eben so beharrlich Marktschreiereien und Ungeheuerlichkeiten zurück, welche nur neue Missbräuche an die Stelle der alten gesetzt haben würden. Er bewahrte sich auch hier durchaus seine Selbstständigkeit. Die Kühnheiten in seinen Compositionen umgab er mit so viel Anmuth, Maass und gründlichem Wissen, dass die Bewunderung derselben ihn vollkommen rechtfertigte, nur seinem eigenen Genie vertraut zu haben. Seine tiefen Studien, die Gewohnheit besonnener Arbeit, die Verehrung klassischer Schönheit, in welcher er auferzogen war, bewahrten ihn davor, seine Kräfte im Herumtasten und Versuchen zu vergeuden, wie es so manchem Anhänger der neuern Ideen gegangen ist.

Wenn Chopin, wie wir gesehen haben, sich aus dem Strudel der Gesellschaft zurückzog, so hing er dagegen mit grosser Herzlichkeit an seiner Familie und an den Bekanntschaften seiner Jugend. Er stand in ununterbrochener Verbindung mit seinen Angehörigen; besonders theuer war ihm seine Schwester Louise, deren Geist und Gefühlsweise wohl der seinigen am verwandtesten war. Sie hat mehrere Male die Reise von Warschau nach Paris gemacht, um ihn zu besuchen und sie war auch in den letzten drei Monaten seines Lebens seine treue Pflegerin.

Chopin war zu Zelazowa-Wola bei Warschau im J. 1810 geboren. Seine eigene Erinnerung an sein Alter hielt sich hauptsächlich an ein Geschenk

der Catalani, eine goldne Uhr mit der Aufschrift: „*1820. Madame Catalani à Frédéric Chopin âgé de dix ans.*"

Die Jahre seiner Kindheit bieten nichts besonders Bemerkenswerthes dar. Er war schwächlich von Natur und die aufmerksame Sorgfalt der Seinigen betraf vor Allem seine Gesundheit. Er wuchs unter den Vorbildern häuslicher Tugenden und religiöser Gewohnheiten auf und hatte das Beispiel der Einfachheit, Thätigkeit, Frömmigkeit und ausgezeichneter Bildung vor Augen. In seinem neunten Jahre erhielt er Unterricht in der Musik und bald nachher wurde er einem leidenschaftlichen Verehrer Seb. Bach's, Namens Ziwna, anvertraut, welcher die musikalischen Studien des Knaben viele Jahre lang nach altgründlicher Weise leitete. Seine Eltern, die Mutter eine Polin, der Vater ein Franzose, lebten in beschränkten Vermögensverhältnissen und dachten wohl nicht daran, auf eine glänzende Virtuosität ihres Sohnes Hoffnungen zu bauen, sondern hielten ihn zum ernsten und gewissenhaften Studium der Musik an, damit er einst ein geschickter und tüchtiger Lehrer werde.

Durch die edelmüthige Begünstigung des Fürsten Anton Radziwill — desselben, der seine künstlerische Befähigung durch die Compositionen zu Göthe's „Faust" bekundet hat — kam Chopin ziemlich früh auf eine der höhern Schulen von Warschau. Der Fürst blieb aber dabei nicht stehen, er sorgte für die vollständige Erziehung des Knaben, in welchem er ein hervorragendes Talent entdeckt hatte, und bestritt durch Vermittlung eines Freundes der Familie, Anton Korzuchowski, alle Bedürfnisse, welche die Ausbildung zum Künstler mit sich bringt. Auf der Schule machte Chopin die Bekanntschaft der Söhne des Fürsten Borsy Czetwertynski; ihre Mutter, welche die Musik mit wahrem Gefühl für die Kunst liebte und ausübte, nahm sich mit grosser Theilnahme des jungen Künstlers an und in ihren Salons hatte er zuerst Gelegenheit, die ausgesuchten und glänzenden Kreise der höhern Gesellschaft kennen zu lernen, an welchen damals Warschau so reich war. Sanft, gefühlvoll, fein in jeder Hinsicht, hatten in seinem 16. Jahre seine Gesichtszüge eine ideale Schönheit, von der man hätte sagen mögen, dass sie weder bestimmtem Alter noch Geschlecht angehörte.

In diese erste Jugendzeit fällt seine Neigung zu einem jungen Mädchen, welche ihr ganzes Leben lang seiner mit liebevoller Anhänglichkeit gedacht hat. Der Sturm, welcher ihn weit von seiner Heimath fortriss, zerbrach diese ernste Liebe und raubte dem Verbannten mit dem Vaterlande zugleich eine treue, gefühlvolle Gattin. Niemals wurde ihm in spätern Jahren das Glück einer Verbindung, wie er sie damals träumte. Seine Geliebte bewahrte sein Andenken heilig und hing mit kindlicher Liebe an seinen Eltern; auch gab Chopins Vater nicht zu, dass das Bild seines Friederichs, welches sie in den Tagen der Hoffnung gezeichnet hatte, jemals durch ein wenn auch kunstgemäss vollkommneres ersetzt werden durfte.

Als er seine Schulbildung vollendet und durch das Studium der Harmonielehre bei Joseph Elsner die schwere Kunst gelernt hatte, streng gegen sich selbst zu sein, wollten ihn seine Eltern reisen lassen, um grosse Aufführungen bedeutender musikalischer Werke zu hören. Chopin besuchte zu diesem Zweck einige Städte in Deutschland, wo er jedoch immer nur kurze Zeit blieb. Im J. 1830 hatte er Warschau in ähnlicher Absicht eben wieder verlassen, als die Revolution vom 29. November ausbrach.

Er sah sich genöthigt, in Wien zu bleiben, wo er sich in einigen Concerten hören liess, ohne jedoch den Eindruck zu machen, den er mit Recht erwarten konnte. Er verliess Wien in der Absicht nach London zu gehen, wollte jedoch sich einige Zeit in Paris aufhalten: er liess desshalb seinen Pass nach England „über Paris" visiren, und dies Wort enthielt seine ganze Zukunft. Lange Jahre nachher, als er in Frankreich sich eingewohnt und eingelebt hatte, sagte er noch manchmal mit Lachen: „ich bin ja hier nur auf der Durchreise".

Kurz nach seiner Ankunft in Paris gab er mehrere Concerte und wurde von der höhern Gesellschaft und von den jungen Künstlern zugleich mit Bewunderung gehört. Ich erinnere mich noch recht gut seines ersten Auftretens in dem Salon des Hrn. Pleyel, wo das immer wiederholte Beifallklatschen unserm staunenden Entzücken über ein Talent nicht genügen konnte, welches eine neue Phase in der Poesie der Tonkunst offenbarte und so glückliche Neuerungen in der Form entfaltete.

Chopin liess sich von seinen Triumphen durchaus nicht verblenden noch berauschen: er nahm sie ohne Stolz, aber auch ohne falsche Bescheidenheit hin. Alle seine Landsleute, welche damals in Paris waren, bereiteten ihm die wohlwollendste und zuvorkommendste Aufnahme und von der Zeit an war er in dem Hause des Fürsten Czartoryski, der Gräfin Plater, der Frau von Komar und ihrer Tochter:

der Gräfin Delphine Potocka, stets willkommen. Diese letztere war durch Schönheit, Geist und Anmuth eine der am meisten bewunderten Königinnen der Gesellschaft: ihr hat er sein zweites Concert gewidmet, das mit dem schönen Adagio, wovon oben die Rede gewesen ist. Ueberhaupt ging er auch später vorzugsweise mit seinen Landsleuten um und dies war auch auf seine musikalischen Beschäftigungen von Einfluss. Er blieb nämlich durch diesen Umgang mit seinem Vaterlande in einer Art von musikalischer Correspondenz: man brachte ihm neue Lieder und Gedichte nach Paris, und mit seinen Melodien versehen flogen sie nach der Heimath zurück und wurden schnell allgemein bekannt und beliebt, ohne dass Jemand den Namen des Componisten kannte. Da die Zahl dieser Melodien ziemlich angewachsen war, so dachte er in der letzten Zeit daran, sie zu sammeln und zu veröffentlichen. Allein es war ihm nicht gegönnt diesen Gedanken auszuführen, und so sind seine Lieder verlorene und zerstreute Blumen geblieben, deren Duft nur hie und da einen Wanderer umwallt, den der Zufall in die fernen Gegenden, wo sie noch wachsen, geführt hat. Wir haben in Polen einige Lieder gehört, die ihm zugeschrieben werden und auch seiner würdig sind: allein wer kann es wagen, eine sichere Sonderung der Erzeugnisse seiner Muse von denen des Volksgeistes zu unternehmen? .

Offenbar aber ist Chopin ein Tondichter, der dem poetischen Sinn, der poetischen Gefühlsweise eines Volkes in einer bestimmten Periode durch seine Compositionen einen individuellen Ausdruck verliehen hat. Seine Musik passt nicht in einen der beiden grossen Rahmen, die man mit dem Namen deutsche und italiänische Musik bezeichnet. Allein jene nationale Färbung war bei ihm durchaus nicht ein absichtlich Erstrebtes: er bildete sich nicht *a priori* ein Ideal davon: vielleicht hätte er sich selbst gewundert, wenn man ihn einen Nationalcomponisten genannt hätte. Wie bei den ächten Nationaldichtern, so drang auch bei seiner Musik der eigenthümliche nationale Geist ohne Vorbedacht, ohne Bewusstsein des Schöpfers in die Schöpfung. Und dieser Geist beruht nicht etwa bloss auf der Form und dem Rhythmus der Polonaisen, Mazurka's u. s. w., sondern eine und dieselbe Empfindung zieht sich in tausenderlei Art und Weise durch alle seine Werke, Concerte, Scherzo's, Präludien, Etüden und besonders Notturno's. Durchaus subjektiv hat Chopin allen seinen Tondichtungen ein und dasselbe Leben, sein eigenstes innerstes Leben eingehaucht, so dass in allen eine Einheit des Charakters herrscht, eine ausschliessliche Gefühlsweise, aus welcher ihre Schönheiten und allerdings auch ihre Schwächen und Mängel fliessen.

Diese sehr bestimmt ausgesprochene Eigenthümlichkeit von Chopins Natur konnte nicht ohne Einfluss auf sein Urtheil in der Kunst bleiben, auf Vorliebe oder Abneigung bei seinen Ansichten über die Werke der grössten Meister. Er suchte in der That in ihnen nur das, was seiner Natur verwandt war. Was sich dieser näherte, gefiel ihm: was sich davon entfernte, dem liess er kaum Gerechtigkeit widerfahren. Er konnte nicht aus sich herausgehen, und die grössten Schönheiten und das grösste Verdienst galt ihm nichts, wenn es gegen eine oder die andere Seite seiner ästhetischen Auffassung verstiess. So grosse Bewunderung er auch für Beethoven hegte, so schienen ihm doch gewisse Partien seiner Werke zu sehr aus dem Roben gehauen; ihr Bau war ihm zu athletisch, die Leidenschaft schien ihm zu krampfhaft, der Zorn zu tobend und donnernd; das Löwenmark in den Gliedern dieses Riesen war ihm ein zu grober Stoff und die seraphischen und raphaelischen Profile, welche mitten aus den gewaltigen Schöpfungen dieses Geistes auftauchen, wurden ihm manchmal fast peinlich durch den schneidenden Contrast.

In einigen Melodien von Fr. Schubert erkannte er den vollen Reiz derselben an, aber ungern hörte er diejenigen, deren Umrisse (seinem Ohre wenigstens) zu scharf waren, in denen das Gefühl gleichsam nackt und bloss daliegt und wo man unter der Folter des Schmerzes so zu sagen die Glieder krachen hört. (?) Alles Unbändige und Rohe stiess ihn ab: alles, was sich der Gattung des neufranzösischen Melodrams näherte, war ihm eine Marter. Wenn er für das Romantische eingenommen war, so hasste er doch die wahnsinnige Uebertreibung und das Verblüffen durch schaudererregende Effekte. Selbst den Shakspeare liess er nur unter starkem Vorbehalt gelten, gerade so wie er einmal über F. Schubert äusserte, dass das Erhabene verunstaltet würde, sobald das Gemeine oder Triviale darauf folgte. Er verschmähte allerdings die engen Fesseln der alten Form, die steife Symmetrie eines Käfig's; aber um sich wie die Lerche in die Lüfte zu schwingen, nicht um die Höhlen der Wälder zu durchkriechen und auf das Geheul und Gebrüll der wilden Thiere zu lauschen, oder durch die öde Wüste Pfade zu ziehen, welche der verrätherische Wind mit Ironie hinter dem verwegnen Wanderer wieder aufrollt.

Alles was in der italiänischen Musik so frei und lichtvoll, so ungesucht als ungelehrt hinströmt, gefiel ihm eben so wenig, als das, was in der deutschen den Stempel einer Kraft trägt, deren Gewalt wohl, aber nicht deren Hoheit er anerkannte. Unter den Componisten der vorigen Periode schätzte und spielte er **Hummel** am meisten, und **Mozart** war ihm der ideale Typus der musikalischen Poesie, weil er seltner als alle andern sich herabliess, die Grenze zu überschreiten, welche das Vornehme von dem Gemeinen trennt. Und dennoch fand seine Scheu vor dem Gewöhnlichen und seine reine Natur selbst in dem Don Juan, diesem unsterblichen Meisterwerke, Stellen, deren Vorhandensein er bedauerte: seine Verehrung für Mozart wurde dadurch zwar nicht verringert, aber gleichsam getrübt; er brachte es wohl dahin zu vergessen, was ihm zuwider war, aber sich damit zu versöhnen war ihm unmöglich.*)

Wie sehr Chopin die Kunst als seinen heiligsten Beruf ansah, wie stolz er darauf war, dass ihn der Himmel zu diesem Beruf bestimmt hatte, und mit welcher religiösen Pietät er sich als Priester derselben betrachtete, davon gab noch in seiner Todesstunde eine Bestimmung seines letzten Willens Zeugniss. Er, der unter den ersten Künstlern seiner Zeit die wenigsten Concerte gegeben hatte, verfügte dennoch auf seinem Sterbebette, dass er in **dem Anzug** begraben sein wolle, welchen er bei öffentlichen Concerten zu tragen pflegte. Wie er seine Liebe zur Kunst und den Glauben an sie mit den Gedanken an die Unsterblichkeit verband, so bekundete er auch, als er sich in den Sarg legte, durch ein stummes Symbol noch einmal die Ueberzeugung, die sein Leben erhöht und verschönert hatte.

Der Märkisch Westphälische Sänger-Verein.

An den Tagen des 19. 20. und 21. Juli hat dieser Verein sein **viertes** Gesangfest zu **Hagen** gefeiert und dies veranlasst mich, Ihnen, geehrtester Herr Redacteur, die beifolgenden Blätter zu übersenden, indem ich die Ueberzeugung hege, dass Sie bei Ihrer warmen Theilnahme an der Entwickelung des musikalischen Sinnes im Volke ihnen die Aufnahme in die Spalten der rheinischen Musikzeitung nicht versagen werden. Soll jene Entwickelung, die vielleicht überall, in unserm Westphalen aber namentlich, erst in ihren Anfängen vorhanden, erst im Werden begriffen ist, wirklich gefördert werden, so ist es durchaus nothwendig, mit allen Mitteln auf eine künstlerische Grundlage der Thätigkeit der Gesangvereine hinzuwirken, d. h. auf eine so viel als möglich **ernste musikalische Vorbildung**, ohne welche weder der wahre musikalische Sinn geweckt, genährt, erhöht und vervollkommnet werden, noch die Lebenskraft der Vereine von Dauer sein kann. Das Schöne lässt sich nun einmal nicht im Fluge erhaschen; es will errungen sein. Aber das Ringen selber ist Genuss, und wenn **das** nur erst wirklich empfunden wird, so ist schon unendlich viel gewonnen. Dass dies Gefühl, dass diese Ueberzeugung auch in unserm märkisch-westphälischen Sängerbunde recht lebendig werden möchte, dazu wünschte ich durch diese Zeilen, welche aus voller herzlichen Theilnahme an der guten Sache geschrieben sind, so viel der Einzelne vermag, beizutragen. Doch wird das Wort des Einzelnen nicht verloren gehen, wenn es unter Ihrer Aegide zu einer öffentlichen Stimme wird: es dürfte dann vielleicht bei denen Gehör finden, welche die Pflege der gesunden Keime musikalischen Sinnes und musikalischer Bildung, die hier so reichlich vorhanden sind, übernommen haben.

Die Begründung des märkisch-westphälischen Sängervereins fällt in das Jahr 1846, und sind wir anders recht berichtet, so ging die erste Aufforderung dazu von dem Musiklehrer **Staab** in Unna aus. Die Städte Unna, Hagen und Hamm ergriffen den Gedanken mit Lebhaftigkeit und führten ihn durch entsprechende Einladungen an die Männergesangvereine in Arnsberg, Dortmund, Iserlohn, Lippstadt, Soest u. s. w. der Verwirklichung entgegen. Schon im September desselben Jahres wurde das erste Gesangfest unter Leitung der Herren M. **Bisping** aus Lippstadt und **Breidenstein** aus Dortmund in der Stadt **Iserlohn** abgehalten.

Das Programm brachte sehr vernünftiger Weise, da die Zeit zur Einübung kurz gemessen und die Kräfte noch schwach und vereinzelt waren, vorzugsweise nur solche Compositionen, welche den meisten mitwirkenden Vereinen schon bekannt waren. Liebe zur Sache und der Eifer des ersten Feuers erzielten ein kaum gehofftes Resultat. Trotz des höchst ungeeigneten Lokals, welches eine getheilte Aufstellung und eine Doppel-Direction nöthig machte, war doch bei den meisten Gesängen ein glückliches Zusammenwirken der vorhandenen Kräfte zu bemerken. Die Vorträge der **einzelnen** Vereine konnten, obwohl der eine oder der andere Erfreuliches leistete, nur als Keime und Anfänge einer Entwickelung gelten, welche bis dahin aus dreierlei Ursachen noch nicht zu erreichen gewesen war und aus denselben Gründen auch jetzt noch mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen hat.

Zunächst ist in Anschlag zu bringen, dass das wahrhaft **volksmässige** Element bei den Vereinen der Grafschaft Mark und Westphalens vorwaltet. Handwerker und Arbeiter sind namentlich an den kleinern Orten die wackern Vertreter der Kunstliebe und wohl in keiner andern Provinz hat die Neigung zum Gesang alle Schichten des Volks so tief durchdrungen, wie hier. In Städten, welche an Grösse und Einwohnerzahl gar nicht mit den rheinischen zu vergleichen sind, bestehen **mehrere** Männergesangvereine neben einander, z. B. in Hagen deren vier, in Dortmund zwei, in Schwelm zwei u. s. w. und jeder kleine Ort, der eine Volksschule hat, besitzt in der Regel auch seine Liedertafel, deren Dirigent der Lehrer ist. Dabei ist es nun ganz natürlich, dass die Mehrzahl der Sänger wohl eine recht erfreu-

*) Auch von **Beethoven** kennt man (ich glaube aus Bettina's Briefen) die Aeusserung in Bezug auf Mozarts Don Juan: „Ich könnte so etwas nie componiren!" — nämlich dergleichen Situationen und Empfindungen. Aber welch ein Unterschied liegt in den Motiven der beiderseitigen Urtheile! bei Chopin das feine, vornehme, aristokratische Wesen, welches vor jeder Berührung mit der nackten Wahrheit Scheu hat, und bei Beethoven der derbe sittliche Ernst, gepaart mit dem Bewusstsein einer Kraft, die nur geschaffen war, den Flügelschlag des Adlers, aber nicht das Girren des Taubers darzustellen. Anm. d. Red.

liche Fülle von Lust und Liebe zum Gesang, frische Kehlen und den besten Willen mitbringt, aber einen sehr spärlichen Vorrath von musikalischen Kenntnissen, ja nur von dem Unentbehrlichsten, das zur musikalischen Vorbildung gehört. Was soll nun ein Dirigent mit solchen Naturkindern anfangen? Gewöhnlich wird die unsägliche Mühe des Einleierns, wie bei Finken und Canarienvögeln, nicht gescheut, und wo schöne Stimmen vorhanden sind, wird oft mehr als der Musiker erwarten kann, erreicht. Allein dadurch kann kein Gesangverein auf die Dauer erhalten werden. Es können recht artige Leistungen für den Augenblick daraus hervorgehen; allein wie niederschlagend für die Sänger selbst ist das Bewusstsein: „bei jedem neuen Stück müssen wir wieder von vorn anfangen! wir haben wohl ein hübsches Lied inne bekommen, aber singen haben wir nicht gelernt“.

Nun dann, wenn Ihr das einseht, Ihr Sängerbrüder, so thut uns den Gefallen und wendet einmal dieselbe Mühe, dieselbe Ausdauer, die ihr dem Einüben eines Stückleins widmet, auf das Lernen der Elementarkenntnisse der Musik und Ihr werdet Wunder erleben. Wir wollen aus Euren Vereinen keine Musikschulen machen, durchaus nicht; sondern wir wollen Euch die Sache erleichtern und ein Fortschreiten möglich machen, woran ohne jene Elementarkenntnisse gar nicht zu denken ist. So wenig wie derjenige sich eine höhere Bildung erwerben kann, der nicht lesen kann, eben so wenig vermag einer im Gesang eine gewisse Stufe der Sicherheit zu erreichen, der die Notenschrift nicht kennt. Wendet nur einmal ein halbes Jahr lang jede erste halbe Stunde Eurer Sängerversammlungen dazu an, das Zeichen und seinen Klang, die Note und ihren Ton, die Intervalle, *Dur* und *Moll* und ihre Haupttonarten nicht etwa Euch vormachen oder theoretisch darüber vorpredigen zu lassen, sondern recht gründlich praktisch dem Ohr einzuprägen und mit der Stimme zu üben, und ihr werdet zu Eurer grossen Freude dahin gelangen, dass sich mit dem Anblick der Note schon der entsprechende Ton in Eurem Stimmorgan bildet. Dann braucht Ihr ein neues Lied nicht erst mit unendlicher Mühe in seinen vier Stimmen auswendig zu lernen, sondern Ihr könnt die ganze schöne Zeit auf das Zusammensingen, auf den Vortrag desselben verwenden, d. h. auf die eigentliche Seele der Musik, welche Euch ohne jene Kenntnisse und Fertigkeiten, ewig fremd bleiben wird. Und glaubt nur, es ist keine Hexerei: Ihr habt es ja nur mit einer oder anderthalb Oktaven zu thun. Aber weg mit allem Zifferkram — der taugt nichts.

Zweitens erschwert eine raschere Entwickelung unserer Vereine die lange Isolirung von der musikalischen Welt, die trotz der verbesserten Strassen und der Eisenbahnen, doch immer noch nicht nur für die Sänger, sondern besonders auch für die Mehrzahl der Dirigenten, aus bekannten Verhältnissen, fortbesteht. Letztere sind in den meisten Fällen die Lehrer des Orts. Freilich haben sie auf den Seminarien eine musikalische Bildung erhalten; allein wer das Seminarwesen kennt, der wird wissen, wie wenig in dem beschränkten Cursus bei der so höchst ungleichen Vorbildung der Schüler einer und derselben Klasse, bei der einseitigen Richtung dieser Anstalten — und dem geringen Terrain, das sie der Kunstbildung einräumen, die mehr als die Magd der Kirche betrachtet wird, denn als selbstständiges Objekt der Erziehung zur Humanität — wie wenig da für die Sache selbst und vollends für die Anregung durch sie für's ganze künftige Leben geleistet wird. Nimmt man hinzu, dass der Eintritt eines Lehrers in sein Amt eine musikalische Fortbildung, wenn die Verhältnisse nicht sehr günstig sind, fast unmöglich macht, dass eine Anregung und Geschmacksläuterung durch Hören guter Aufführungen in grössern Städten ihm bei seinem geringen Einkommen verschlossen und die Gelegenheit zu ästhetischer Ausbildung in der Regel versagt ist, so wird man die Anstrengungen vieler Dirigenten, ihre Vereine auf eine höhere musikalische Stufe zu heben, zwar als sehr ehrenwerth anerkennen, aber auch zugleich einsehen, dass der Erfolg dem Willen nicht immer entsprechen kann. — Hier ist freilich schwerer zu helfen: die Zusammenkünfte an den Festen, die Proben — besonders unter einem tüchtigen Dirigenten — thun schon etwas. Auch wären Einrichtungen von Lesekreisen musikalischer Bücher und Zeitschriften wünschenswerth und gewiss von Nutzen. Eine Musikzeitung, wie die rheinische, welche das Gebiet der Tonkunst so fasslich und lehrreich bespricht, sollte in keinem Gesangverein fehlen, dem es um Fortbildung zu thun ist.

Ein drittes rein provinzielles Hinderniss des künstlerischen Gedeihens unserer Vereine liegt in der mundartlichen Eigenthümlichkeit der Aussprache. Das niedersächsische Plattdeutsch ist, mit seinen unzähligen Nüancen je nach den verschiedenen Orten, die herrschende Umgangssprache in Westphalen und der Grafschaft Mark, und von den Schwierigkeiten, die daraus für den Gesang des Hochdeutschen entstehen, hat nur derjenige einen Begriff, der Ohrenzeuge davon gewesen, wie oft der beste Wille die gezwängten und gedehnten Gaumen- und Nasenlaute, die Verbindung der Zischlaute mit den Gaumenlauten (z. B. Mens-chen, zwis-chen, u. s. w., so dass manchmal ein „Frisch auf!“ zum „Friss auf!“ wird) nicht zu bewältigen und herauszustellen vermag. Hier kann nur von unten auf durch die Schulen geholfen werden, und dann in den Gesangvereinen durch die geschärfteste Aufmerksamkeit auf die Aussprache und Uebungen im Vocalisiren. Aber: *Naturam expellas furca, tamen usque recurrit.* Freilich; nur muss man diese Natur nicht mit einem falsch verstandenen Patriotismus zu einem Vorzug stempeln wollen — dann lebe wohl Declamation und Gesang! (Schluss folgt.)

Aus Wien.

Den 14. August

Die Sonnenfinsterniss ist hier zu allerlei theatralischen Vorstellungen, Lustspielen, Liederspielen, Deklamationen, Walzern u. s. w. ausgebeutet worden. Am lustigsten war Saphir's Akademie in Baden am Tage vor derselben, am 27 Juli. Mad. Wertel aus Paris trug mit Beifall C. M. v. Weber's Concertstück vor, was den bevorstehenden Untergang der Welt vergessen machte. Wer noch einigermassen Furcht hegte, wurde durch die „Gnadenarie“ der Frau Gundy über sein künftiges Schicksal beruhigt, da bekanntlich das barsche „Nein“ des ungalanten Robert im Concert wegfällt. Saphir's Schluss-Vorlesung aber erstickte alle Beängstigung im Lachen: oder können Sie und Ihre Leser ernsthaft bleiben, wenn sie nur den Titel hören: „Die morgende Sonnenfinsterniss, oder wenn morgen die Welt zu Grunde gegangen sein wird, was wird der Gemeinderath übermorgen thun, um es zu verhüten?“ — Von musikalischen Dingen ist so gut wie nichts zu berichten, was denn auch hiemit geschieht: Denn eine Aufführung des Rossini'schen Moses auf dem k. k. Hoftheater am Kärnthnerthor, zwei Tage nach der Sonnenfinsterniss, glich dieser auf ein Haar. Draxler's Moses war das leuchtende Viertel: alles übrige stockdunkel.

Ein rühmenswerthes Bestreben unseres Männergesangvereins muss ich Ihnen aber melden: er hat eine Art von Tantième für Compositionen für Männerstimmen festgesetzt und folgenden Aufruf erlassen:

„Freundlichen Sängergruss zuvor!“

„Schon seit Längerm erhebt man die schwere Anklage gegen das deutsche Volk, es lasse seine Dichter, seine Sänger darben, während es im Genusse ihrer Werke schwelge. Leider ist sie nicht unbegründet, diese Klage. Des Beweises, der Namen be-

darf's wohl nicht: die Thatsache ist zu offenkundig, und wurde erst in neuerer Zeit mehrfach durch traurige Erlebnisse bewahrheitet.

Ergriffen von diesem schmerzlichen und beschämenden Bewusstsein, durchdrungen von der Nothwendigkeit einer Aenderung, und überzeugt, dass es nur der Anregung bedürfe, um in allen deutschen Gauen beistimmenden Anklang zu finden, **beschlussen wir** zunächst in unserem Wirkungskreise als deutsche Sänger zur Abtragung der drückenden Schuld nach unseren Kräften den Anfang zu machen, und dem **Componisten eines jeden mehrstimmigen Gesangstückes für Männerstimmen für dessen erstmalige Aufführung in einer unserer öffentlichen Produktionen ein Ehrensold von einem k. k. Dukaten in Gold zu verabfolgen.** Bei grösseren Compositionen, die mehrere Nummern enthalten, sollen diese als einzelne Stücke angesehen, oder mit dem Verfasser ein besonderes Uebereinkommen getroffen werden. Euch hiervon in Kenntniss setzend, laden wir freundlichst zur Nachahmung unseres Beschlusses ein, ohne jedoch den Betrag als maassgebend aufstellen zu wollen. Ist das, was wir bieten können, auch wenig, so wird es doch dadurch, das ihr unserer Aufforderung je nach Euren Kräften folgt, bei der grossen Anzahl Liedertafeln und Sangvereine im weiten deutschen Vaterlande zum bedeutungsvollen Samenkorne, aus welchem mit Eurer Hülfe ein Baum erwachsen soll, in dessen schützendem Gezweige die buntesten Weisen erschallen werden zum Ergötzen der horchenden Menschheit.

Lasset unsere Worte zu Euern Herzen dringen und denket: dass es einem grossen Volke wohl zukomme, vor Allem die zu belohnen, welche geistig für selbes thätig sind. Geschieht dies zwar hier nur in abgegrenztem Gebiete, so muss doch irgendwo einmal der Anfang gemacht werden. Ist dies geschehen, die Bahn gebrochen, so wird sich das Weitere finden.

Wien am 1. Juli 1851.

Gustav Barth, Vereinsvorstand. Joseph Legat, Schriftführer".

—5—.

Der Gesangswettstreit in Antwerpen.

Belgien ist das Land des Wettstreites, der Kampfspiele. Die alten Städte dieses Landes mit ihrer freien Verfassung, die noch aus der Blüthe des einstigen Städtethums herstammt, feiern die alten Kirmessen *(Kermesse, fêtes communales)* noch in alter Weise durch mehrere Tage hindurch als Volksfeste und bei denselben bilden Kampfspiele aller Art, Wettfahren, Begenschiessen, Wettklettern u. s. w. die Hauptbelustigung des Volkes. In neuerer Zeit ist noch der künstlerische Wettstreit hinzugekommen, der Wettstreit in der edlen Kunst des Gesanges. Es vergeht kein Jahr, wo nicht eine der grössern Städte Belgiens einen solchen Wettstreit ausschriebe, geldene Preise aussetzte und die Sängerschaaren zahlreich herbeilockte in ihre Mauern zur Verherrlichung ihres städtischen Festes. Für dieses Jahr hatte Antwerpen dies gethan. Dreizehn Preise waren ausgesetzt und fünf verschiedene Klassen von Sängervereinen rangen um diese.

Der erste Wettstreit fand zwischen Vereinen aus Landgemeinden statt. Preise: 1) eine Medaille in *Vermeil* und 100 Franken, 2) eine Medaille in *Vermeil* und 50 Fr, 3) eine silberne Medaille. Zehn Vereine concurrirten.

Zum zweiten traten auf die Vereine der Städte zweiten Ranges (unter 18,000 Einwohner). Preise: 1) eine goldne Medaille und 150 Fr., 2) eine goldne Medaille und 100 Fr., 3) eine silberne Medaille. Vier Vereine concurrirten hierbei.

Zum dritten bekämpften sich die Städte ersten Ranges. Preise: 1) eine goldne Medaille und 250 Fr., 2) eine goldne Medaille und 200 Fr., 3) eine Medaille in *Vermeil.* Elf Vereine aus 5 Städten rangen um die Preise, zwei aus Brüssel, fünf aus Gent, zwei aus Löwen, je einer aus Brügge und Jemappes. Brüssel und Gent waren die Sieger.

Der vierte Wettstreit war für **fremde Vereine.** Preise: 1) eine goldne Medaille und 300 Fr., 2) eine goldne Medaille und 200 Fr, 3) eine Medaille in *Vermeil.* Um dieselben rangen: die Concordia aus Bonn, die Concordia aus Aachen, der Männergesangverein aus Cöln, die Liedertafel aus Aachen. „Amphion" aus Rotterdam, und *„Société chorale"* aus Valenciennes. Den ersten Preis erhielt Cöln, den zweiten Bonn, den dritten die Concordia aus Aachen.

Der fünfte Wettstreit war der bedeutendste. Nur Gesellschaften, die schon irgendwo einen ersten Preis errungen hatten, durften concurriren. Alle mussten dieselbe Composition singen. Es wurde nur **ein Preis** zuerkannt, eine goldne Medaille und 500 Franken.

Hierbei concurrirten drei Gesellschaften aus Gent, eine aus Löwen, eine aus Brügge und dann Aachen, Bonn und Cöln. Der Männergesangverein aus Cöln ging wiederum als Sieger aus dem Streite hervor.

Der Kampf bei dem ganzen Feste war heiss, der Sieg wurde von allen Seiten hartnäckig streitig gemacht — oder mit andern Worten: es ward im allgemeinen sehr gut gesungen, sowohl von belgischen als von deutschen Gesellschaften. Das Urtheil in dem Wettstreit der fremden Gesellschaften fiel einstimmig zu Gunsten Cöln's aus, das Urtheil um den höchsten Preis *(prix d'excellence)* mit fünf Stimmen gegen zwei. Das Musikstück, welches für diesen letzten Wettstreit eigens von H. Simon componirt und den verschiedenen Vereinen vorher zum Einstudiren zugesandt worden, führt den Titel: Ein Traum in der Alhambra. Es enthält die verschiedensten Stimmungen und Schilderungen, ist — wohl absichtlich — mit Schwierigkeiten überhäuft und erfordert deshalb die tüchtigsten Kräfte zur Ausführung. Anerkennen muss man nun, dass von allen concurrirenden Vereinen das Musikstück gut ausgeführt wurde, und dass die bedeutenden Schwierigkeiten von allen mehr oder minder überwunden wurden. Die Concordia von Bonn und die Gesellschaft De Choeurs von Gent, namentlich letztere, leisteten Ungewöhnliches und machten den Siegern den Preis sehr streitig. Die Genter hatten namentlich einen ausgezeichneten Solotenor, ausgezeichnet durch eine herrliche Stimme und wirklich hatten sie von den sieben Stimmen der Preisrichter zwei errungen. Unter den Preisrichtern waren sechs Belgier und ein Deutscher, Robert Schumann aus Düsseldorf. Anerkennen muss man die grosse Unparteilichkeit der belgischen Preisrichter, die sich durch keinen — vielleicht sehr verzeihlichen — Patriotismus abhalten liessen, den Fremden den Preis zuzuerkennen. Um so mehr anzuerkennen, da die Genter wirklich Vortreffliches leisteten. Wirft man nun die Frage auf, ob das Urtheil wirklich ganz gerecht war, so müssen wir dieselbe nach unserer Ueberzeugung bejahen. Der Männergesangverein von Cöln hat niemals so vortrefflich gesungen, wie dieses Mal. Das Einsetzen und Aufhören des Tones war von einer bewundernswerthen Genauigkeit (Präcision auf deutsch), da war nicht eine Spur von Nachklingen. Die Steigerungen waren vortrefflich, das Verhältniss der Stimmen (48) ausgezeichnet und besonders ist die Aussprache zu rühmen. Jedes Wort des Textes konnte man verstehen, die Vocale wurden rein gesungen, selbst die Consonanten mit der erforderlichen Schärfe ausgesprochen. In der Ausführung liessen namentlich Bonn und Gent wenig zu wünschen übrig, allein zwei Umstände waren es besonders, die dem Männergesangverein den Sieg sicherten. Der erste war die Auffassung. In dieser war er entschieden überlegen. Die oft wechselnden *tempi* waren richtig und angemessen getroffen, eine grosse Hauptsache, unddie Schattirungen (*Nüancen* auf deutsch), die

Steigerungen, die Behandlung der Fermaten, das Einsetzen nach diesen u. s. w. Alles das kann man vollendet nennen. Das Hauptverdienst für die Auffassung gebührt natürlich dem Dirigenten, dem königl. Musikdirektor Franz Weber

Der zweite Umstand, der die Cölner namentlich gegen die Belgier begünstigte, war die Sprache. Der Text der Composition ist ursprünglich französisch und so sangen ihn die Belgier. Die Deutschen hatten eine Uebersetzung bekommen und sangen demnach deutsch. Allein in unserer herrlichen Sprache mit so vielen volltönenden Vocalen und Consonanten klang das ganz anders, als im Französischen.

Die Franzosen haben eigentlich nur einen volltönenden Vocal, das A und allenfalls das O. Das Oi ist im Gesange nicht gut anwendbar. Alle übrigen Vocale neigen nach dem breiten e (ei, eu) oder nach i, u, ou. Die Belgier sprechen nun ohnehin das Französische etwas mit breitem Munde und gequetschtem Tone aus und dieses Quetschen macht sich auch bei der Tonbildung im Gesange mehr und weniger geltend. Wie anders bildet sich dagegen der Ton auf dem deutschen vollen a, o, au, ei, eu u. s. w., besonders wenn auf Reinheit dieser Vocale so gesehen wird, wie bei dem Männergesangvereine.

Der Sieg dieses Vereins war ein entschiedener und — es ist tüchtig geübt worden — ein wohlverdienter.

Schliesslich noch eine Bemerkung über derartigen Wettstreit. Manche Stimmen haben sich dagegen erhoben und nicht mit Unrecht. Die grossen Sängerfeste, wie sie so manchmal vorkommen, wo die Sänger von nah und fern zusammenströmen, um gemeinschaftlich zu wirken, sind in vieler Beziehung weit erspriesslicher. Abgesehen von der grossartigen Massenwirkung, die dabei erzielt wird, findet auch ein ganz anderes Leben statt. Die Sänger lernen einander kennen, die fremdesten begrüssen sich, ein allgemeiner Geist des Wohlwollens, der Heiterkeit und Lust beseelt das Ganze, die heilige Kunst schlingt ein mächtiges Band um hunderte von Männern, ein Band, das auf Jahre hinaus seine Dauer behält. Und wahrlich in unserer Zeit des Zerfallens der Gesellschaft thut es noth, dass wieder Banden gefunden werden, die die Menschen einander näher bringen und ihnen die grosse Lehre predigen: dass die Menschen alle Brüder sind. Desshalb lassen Sängerfeste der Art die schönsten und reinsten Erinnerungen zurück, das Herz jedes Einzelnen ist einmal weit, recht weit geworden, die erhebendste, ungetrübteste Freude hat stundenlang darin geherrscht und ein Gefühl allgemeiner Liebe ist in ihm rege geworden, wie es wahr und wahrhaftig nur die heilige Kunst im Menschen erzeugen kann.

Von alle dem ist bei einem Wettstreit nicht die Rede. Jede Gesellschaft hält sich da für sich, Eifersucht und Nebenbuhlerei, Neid und Missgunst sind es, die herrschen, nicht Liebe und Freude. Das ist eine grosse Schattenseite dieser Wettkämpfe die vielleicht das Gute überwiegt. Aber etwas Gutes hat ein Wettstreit doch auch, wie alles in der Welt zwei Seiten hat. Man wird zu den höchsten Anstrengungen angespornt und die Vortrefflichkeit der Leistungen gewinnt offenbar dabei. Recht klar war das in Antwerpen zu sehen. Die Belgier haben in den letzten Jahren ungemeine Fortschritte gemacht und wenn sie früher bescheiden die deutsche Gesangeskunst als höher stehend anerkannten, so werden sie das bald nicht mehr nöthig haben. Die früheren Siege der Deutschen waren leicht — sie sind es jetzt nicht mehr. Wenn nun namentlich von Seiten des Staates und der Gemeinden solcher Wettstreit begünstigt und ausgeschrieben wird, um eine Kunst im Volke heimisch zu machen, die bisheran wenig gepflegt worden, so hat auch der Wettstreit seine grosse Berechtigung. (Ueber den herrlichen Empfang, welcher dem Männergesang-Verein bei seiner Heimkehr zu Theil wurde, berichten wir in der nächsten Nummer.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

* Köln. Privatmittheilungen zufolge wird *Dr. Fr. Liszt* in etwa vierzehn Tagen hier eintreffen und einige Tage bei uns verweilen.

Leider steht uns ein herber Verlust bevor: unser städtischer Capellmeister F. Hiller wird uns verlassen. Er übernimmt als *Directeur en chef* die Leitung des Orchesters der Italiänischen Oper zu Paris und London mit einem jährlichen Gehalte von 30,000 Frs.

Bonn. Neulich hatten wir in der wöchentlichen Versammlung des Beethovenvereins Gelegenheit, uns an dem Talent der Gebrüder Christian und Hermann Reimers zu erfreuen. Sie trugen die *G moll*-Sonate von Beethoven für Klavier und Violoncello, Op. 5, Nr. II und Mendelssohn's Variationen für dieselben Instrumente mit Geist und Gefühl vor und bewährten sich als tüchtige Musiker. Herr Chr. Reimers, hier wohnhaft, hat ein reinliches, solides Spiel auf dem Piano und ist ein vorzüglicher Lehrer; Herr H Reimers, aus Düsseldorf, besitzt eine ausgezeichnete Fertigkeit auf dem Cello und behandelt sein Instrument auf eine ächt künstlerische Weise. Jeder Satz erwarb dem Künstlerpaar den wohlverdienten Beifall der zahlreichen Versammlung.

Am 19. d. M. wurde das jährliche Gesangfest des Sieg-Rheinischen Lehrervereins zu Brühl gefeiert. Wir werden darüber in der nächsten Nummer berichten.

Die Liedertafel zu Riga hat dem dort verstorbenen Conradin Kreutzer ein einfach schönes Denkmal auf dem katholischen Kirchhof errichtet, welches am 18. Juli enthüllt wurde. Aus einem Granitblock in Form einer Felsenbildung erhebt sich ein sechs Fuss hohes Kreuz von weissem Marmor, das auf der einen Seite den Namen des Verewigten, dessen Geburts- und Todesjahr, auf der andern die Worte: „die Rigaer Liedertafel" trägt. Die Enthüllungsfeier fand des Abends um 7 Uhr statt; der Generalgouverneur Fürst Suwarow, Ehrenmitglied des Vereins, und der Commandant General-Lieutenant von Wrangel waren zugegen. Der evangelische Pfarrer, Mitglied der Liedertafel, hielt die Gedächtnissrede; die Weihe über die Ruhestätte sprach der katholische Geistliche aus. Die Sänger trugen ein von Dr. Hülsen verfasstes und von H. Preis, dem Dirigenten der Liedertafel componirtes Gedicht vor, und am Schlusse noch Kreutzers Lied: „Schon die Abendglocken klangen, Und die Flur im Schlummer liegt"

Stelle-Gesuch.

Ein Hoboe-Virtuos, sowohl Solist, wie geübter Orchester-Spieler — zugleich auch guter Orchester-Geiger — sucht eine Stelle. — Auskunft ertheilt die Musikalienhandlung von M. Schloss in Cöln.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 61. **Cöln,** den 30. August 1851. II. Jahrg. Nro. 9.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Ein neues Notensystem.

Es ist uns aus New-York ein Notenblatt zugegangen mit dem Titel:

The celebrated serious Waltz, composed by Beethoven, transposed to a new Notation by E. von Heeringen. New-York, Schuberth & Comp.

Das Begleitschreiben enthält unter anderm Folgendes: „Musikvereine bestehen unter den Deutschen fast in allen grössern und mittlern Städten der Union, ja viele politische Vereine, wie auch manche Turnvereine haben sich nur dadurch gehalten, dass ihre musikalischen Mitglieder sich zur Einübung von Chören vereinigten und durch deren Vortrag ihre Genossen an das Vereinslocal zu fesseln wussten.

Solchen Vereinen verdanken die Musikfeste ihre Entstehung und diese besonders haben die Amerikaner für deutsche Musik und deutschen Männergesang gewonnen. Die zwei Hauptfeste in diesem Sommer waren zu Baltimore*) und zu Cincinnati. Das englisch-amerikanische Publikum vereinigte sich mit den zahlreichen Deutschen in beiden Städten und aus andern Orten zu freudigem Genuss und vollkommner Anerkennung.

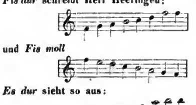
Die Hauptveranlassung meines Schreibens ist jedoch die anbei erfolgende Notenbeilage. Herr von Heeringen, der Erfinder der neuen Notation, wovon die Anlage Ihnen ein Beispiel giebt, hält sich seit Jahren in den Vereinigten Staaten auf und hat dieselben nach allen Richtungen durchreist, um seinem System Eingang zu verschaffen. Er hat dabei gegen Gewohnheit und Vorurtheil (?) zu kämpfen gehabt und in Betracht dieser Hindernisse sind die Ergebnisse seiner Bemühungen glänzender ausgefallen, als man erwarten durfte. Allerdings hat H. v. Heeringen die Musiker vom Fach im Allgemeinen gegen sich, aber die Zahl seiner Schüler mehrt sich täglich. Hier in New-York hat er deren mehr als 300, und bei zwei Concerten, die er mit denselben gegeben, gab das überfüllte Haus Zeugniss, dass sich das Publikum sehr für ein Unternehmen interessirt, wodurch man mit Vermeidung von Schwierigkeiten und Kreuz- und Querzügen in kurzer Zeit zu musikalischen Leistungen befähigt wird. — Allein wenn die europäische Presse, wenn namentlich die deutsche Presse die neue Erfindung nicht in Betracht nimmt, wenn die Männer vom Fach in Deutschland darüber schweigen, so kann sie, trotz der besten Erfolge hier zu Lande, beim musikalischen Publikum nicht durchdringen u. s. w. u. s. w.“

Nun, wir wollen die gewünschte Vermittlung mit dem deutschen musikalischen Publikum gern übernehmen, fürchten aber sehr, dass dasselbe die Berechtigung der Erfindung des Herrn von Heeringen zur gänzlichen Umgestaltung unseres Notensystems keineswegs anerkennen werde. Doch zur Sache.

Das Charakteristische des neuen Notensystems besteht in dem Wegfall der Vorzeichnung; es kennt weder Kreuze noch Bee, weder Erhöhungsnoch Erniedrigungszeichen, folglich auch keine Auflösungszeichen. Ton- und Taktart wird mit Buchstaben und Zahlen vorgeschrieben, z. B. Ton *F*, 3 Viertel. Was ersetzt nun die Vorzeichnung? — Herr v. Heeringen hat sich die Klaviatur des Fortepianos sinnend angeschaut, und da heutzutage die Untertasten weiss, die Obertasten schwarz sind (früher war es bekanntlich umgekehrt), so hat er gedacht: „wenn wir den Tönen der Untertasten

*) Siehe Nr. 58 dieser Blätter. D. Red.

weisse, und den Tönen der Obertasten schwarze Noten geben, so haben wir ja Alles was wir brauchen und sind der langweiligen Mühe überhoben, uns mit den vielen Kreuzen und Been herumzuplagen." Gedacht, gethan: die bisherige Notenschrift wird in so fern beibehalten, als die weissen Noten im Violin- und Bassschlüssel dieselben Töne bezeichnen, wie bisher, die schwarzen jedoch stets um einen halben Ton höher gegriffen werden, als ihr Ton im alten Notensystem ist. Also z. B. [Notenbeispiel] klingt wie sonst *c d*; aber [Notenbeispiel] wird auf den rechts daran liegenden schwarzen Tasten gegriffen und klingt *cis dis* oder *des es* — denn auf die Harmonie kömmt es Herrn Heeringen gar nicht an. Er hat also für die Untertasten die bisherige Form der halben Noten mit unausgefülltem Kopf (mithin weiss) gewählt, für die Obertasten die bisherige Form der schwarzen Viertel. Nicht etwa die ganzen Töne der Tonleiter werden durch die Weissen, und die halben Töne durch die Schwarzen bezeichnet, sondern, wie gesagt, alles rein mechanisch nach der Farbe der Tasten. Also z. B. die Tonleiter von *Fis dur* schreibt Herr Heeringen:



und *Fis moll*

Es dur sieht so aus:

Man wird nun fragen: „aber was wird denn dabei aus dem Werth der Noten?" Damit verhält es sich so. Die Halben und die Viertel, oder richtiger gesagt die Weissen und die Schwarzen haben ganz gleichen Werth und zwar den eines Viertels: Achtel, Sechszehntheil u. s. w., werden wie sonst durch einen oder zwei Striche u. s. w. bezeichnet — z. B.



oder noch deutlicher in dem chromatischen Gang:



Eine wirkliche halbe Note erhält bei den Weissen einen weitern, bei den Schwarzen einen dickern Kopf als die Viertelnoten, was wir durch unsere Notendruckerei nicht versinnlichen können.

Der erste Theil des Beethoven'schen Walzers aus *Fmoll* (in den meisten Ausgaben mit dem aus *Es dur* zusammen gedruckt) sieht demnach bei Hrn. v. Heeringen so aus:



Nämlich im ersten Takt *f c fas*, im zweiten *f des g b* u. s. w.

Das ist das ganze sogenannte neue Notensystem. Und darüber wird in amerikanischen (englischen und deutschen) Blättern seit zwei Jahren ein grosser Federkrieg geführt!! Wir können es für weiter nichts als für eine Spielerei für Kinder halten, sind jedoch gern bereit, wenn sich Vertheidiger desselben finden sollten, ihren Ausführungen die Spalten unserer Zeitschrift zu öffnen.

Von dem Lehrer-Gesangfeste in Brühl

am 19. August,

nebst fernern Bemerkungen über den Vortrag älterer Kirchenmusik.

Aus der von nah und fern zusammengeeilten Menge, welche sich am Morgen des 19. August in Brühl zur Kirche drängte, mochte man entnehmen, dass das Fest des vorigen Jahres eine gute Erinnerung

zurückgelassen und dass das, was dort geschieht, die Aufmerksamkeit auch in weiterm Kreise auf sich gezogen hatte. Es gilt der Veredlung des heutigen Kirchengesanges. Wieder hatten die Festordner und der nicht genug anzuerkennende Eifer und Fleiss des Seminarlehrers Herrn Töpler eine kirchliche Feier vorbereitet, bei welcher mit dem Ernst und der Würde der Kirche übereinstimmende Gesänge vorgetragen werden sollten; und zwar war in diesem Jahre die Einrichtung getroffen, dass eine Choralmesse und als Einlagen und am Schluss derselben mehrstimmige Gesänge des sechszehnten Jahrhunderts ausgeführt wurden, nämlich die Choralmesse *Cibavit* mit der Sequenz *lauda Sion*, dazu als Einlagen ein einstimmiges Vater unser vor der Predigt, nach der Wandlung das vierstimmige *Sicut cervus desiderat* von Palestrina, alsdann *pater noster*, zweichörig, von demselben Meister, und nach der Messe *o beata et gloriosa Trinitas*, 5 stimmig, von Palestrina, *salve regina*, vierstimmig, von Lassus und das dreichörige (12 stimmige) *Magnificat* von dem ältern Gabrieli. Es wird wohl keiner unter allen Zuhörern gewesen sein, der nicht wieder darüber erstaunt wäre, wie hier ein Chor von mehren hundert Lehrern und kleinen Kindern aus den Dörfern der umliegenden Kreise ohne alle Begleitung sicher, rein und milde die zum Theil recht schwierigen in diesem Jahre besonders vielstimmigen Gesänge vortrugen. Insbesondere haben auch die Kinder den Zweifel, den man im vorigen Jahre noch hegte, ob sie zur zur Ausführung höherer Sopranpartieen ausreichen würden, auf das glänzendste aus dem Wege geräumt, wodurch denn die Auswahl der anwendbaren Stücke unendlich erweitert worden ist. Referent hat namentlich noch die Einübung des Tenors, der zum Theil ganz hohe Stimmen vorzutragen hatte, bewundert: wie da alle Rauheit der Stimmen abgegeschliffen war und ganze Gesänge hindurch der Tenor ohne alle Härte mit sanftem reinem Klange beständig in den höchsten Tönen einherschritt; dies konnte nur durch besondere Kunst und Ausdauer erreicht werden. Das Resultat des Festes in Bezug auf Kirchengesang im Allgemeinen zusammengefasst: so ist die Möglichkeit der Einführung besserer Kirchenmusik zum andernmale deutlich und klar erwiesen. Ein besonderes Ergebniss des diesjährigen Festes ist noch, dass es Gelegenheit gab, die Zusammengehörigkeit jener mehrstimmigen Gesänge und des in der katholischen Kirche liturgisch vorgeschriebenen gregorianischen Choralgesanges herauszustellen. Wir glauben das Urtheil und das Gefühl Vieler auszudrücken, wenn wir das Fest wieder vorzüglich gelungen nennen und wie den Festordnern überhaupt, so insbesondere dem musikalischen Dirigenten öffentlich den innigsten Dank aussprechen.

Dies vorausgeschickt sei es uns erlaubt, mit Hinsicht auf die reiche Folge, welche diese Brühler Bestrebungen hoffentlich noch haben werden, das Fest auch noch im Einzelnen mit einigen kritischen Bemerkungen zu begleiten, welche den Zweck haben, zur Hauptsache, um welche es sich handelt, um Veredlung des Kirchengesanges, unser kleines Schärflein beizutragen. Im Allgemeinen kann ich meine Kritik in die Worte einschliessen: das äussere Gerüste steht jetzt fertig da — es kommt darauf an, nur immer mehr den Inhalt in dasselbe aufzunehmen. Und darüber will ich mich nun im Einzelnen aussprechen.

Der Gesang bestand zum grossen Theile aus gregorianischem Chorale. Zu diesem gregorianischen Chorale, wenn er begleitet wird, gehört die entsprechende alte Harmonie. In heutiger Weise begleitet enthält er einen Widerspruch in sich und ist es unmöglich, dass er auf diese Weise aufgefasst werde und zu seiner Geltung gelange. Es herrscht in dieser Beziehung allenthalben noch eine unzureichende Praxis; wie dreht und wendet man sich, um diesen alten sonderbaren Melodieen gerecht zu werden! — es wird wohl eine Zeit kommen, da auch die Musiker sich umsehen, was vor ihrer Geburt geschehen ist; in der Malerei ist dies schon längst für zweckdienlich befunden worden. Wer indessen durch längern Umgang mit ältern Compositionen — denn dies ist hier die Quelle des Richtigen — der alten Satzweise noch nicht mächtig ist, der suche sich zu den einzelnen Stücken Original- oder sonst ähnliche Compositionen, um sich mit ihrer Hülfe eine entsprechende Begleitung auszuarbeiten. Weiche Terzengänge mit halben Tönen, zusammengepresste verminderte Septimenaccorde und dgl. wird er dort nicht finden.

Es muss aber eine solche Begleitung nicht bloss stilgerecht, sie darf auch, was den Inhalt betrifft, nicht zufällig sein, sondern muss sich beständig und genau nach dem Texte richten, um diesen sammt seiner ausdrucksvollsten Deklamation fortlaufend hervorzukehren. Man studire den Satz der alten Lieder, mit welcher Sorgfalt da dem jedesmaligen Inhalte gedient wird; da sind auch noch keine zwei gleichen Töne, von denen nicht der eine, wenn ihre Silben verschiedenen Werth haben, vor dem andern auch durch die Harmonie ausgezeichnet

würde: ein „geheiliget werde", ein „gegrüsset sei" erhält auch durch den Accordenwechsel seine ausdrucksvolle Declamation. Freilich hatte man damals für vieles Andere noch nicht zu sorgen; man sorgte für eine vollkommene Anwendung des einfachen Materiales, und wenn man denn heute auf das Einfachste zurückgeht, so muss man diese Sorge mit übernehmen. Ein Beispiel: wenn in dem schönen einstimmigen Vaterunser, welches in Brühl vor der Predigt gesungen wurde (diese seine Stellung fanden wir weniger passend, auch das Eintreten des *solo's* bei „unser täglich Brod gib uns heute" nicht motivirt — ist es zur Abwechselung, zum Effecte geschehen, so wäre zu bedenken, dass ein blass äusserlicher Effect hier nicht gesucht werden, vielmehr aller Effect in der grösstmöglichsten innern Uebereinstimmung liegen soll — und warum stimmten nicht wenigstens alle Kinder das „gegrüsset seist du Maria" an? von Herrn Töpler dazu einstudirt hätten sie es gewiss untadelhaft und schön gesungen — wenn also in dem Vater unser z. B. bei den Worten „und vergib uns unsere Schuld" und wieder später bei „du bist gebenedeiet unter den Weibern" dieselbe Melodie in den Schlusssilben sich einstellt, so erwartet man bei dem so verschiedenen Inhalte nicht ohne Unterschied dieselbe harmonische Führung.

Da es sich hier vom Orgelspiele handelt, so will ich gleich hier einfügen, was ich überhaupt darüber zu bemerken habe. Es wären hauptsächlich zwei Punkte: der eine betrifft die Frage, wann die Orgel spielen solle. Es will mir in dieser Hinsicht scheinen, als wenn überhaupt nicht recht aufgefasst würde, was die Orgel soll. Die Orgel ist die Instrumentalmusik der Kirche. Sie füllt das Gotteshaus mit ihren ernstfrommen Klängen, wenn nicht laut gebetet oder gesungen wird. Sie spielt mit, wo sie bei dem Gesange neben demselben noch etwas zu spielen hat. Will man nun ausserdem den gregorianischen Choral nicht einstimmig hören, kann man bei der ohne Begleitung gesetzten Kunstmusik wegen der Sänger der Orgel nicht entbehren, so spielu sie mit, in jedem Falle aber nur so, dass sie den Gesang und den dem Gesange eigenthümlichen Ausdruck nicht verdecke. Bei einer Ausführung gregorianischen Gesangen, wie in Brühl, kann durch eine starke Orgelbegleitung Inhalt und Ausdruck nur verdunkelt werden, die Nüançen werden zugedeckt, zu leicht ist die Folge davon, dass die Milde des Gebetes ganz verscheucht wird und ein ausdrucksloser, lauter Gesang entsteht. Eine Bitte möchte ich bei dieser Gelegenheit aussprechen: dass man dem Ohr des Zuhörers die alten Gewohnheiten der Zwischenspiele, auch der kleinsten z. B. des *g a h c*, mit oder ohne Terzen und Sexten, ersparen möge, welche an sich so nichtssagend und in der beständigen Wiederholung so widerwärtig sind. Dass sie bei einem einstudirten Chore, wie in Brühl, ganz unnöthig sind, versteht sich von selbst; ich könnte zum Ueberfluss an die Stelle erinnern, wo der Solotenor (wenn ich mich recht erinnere, war es bei dem Worte *dominus* im *sanctus*) natürlich weiter singend in eine solche Floskel hineingerieth (der Organist wird sagen, der Sänger kam zu früh) und Gesang und Begleitung dadurch beinahe auseinander gekommen wären. *Sapienti sat.*

Der andere Punkt bezieht sich darauf, was die Orgel spielen soll. Und da ist denn vorab meine Meinung, dass sie, wenn sie spielt, immer wenigstens Etwas spiele — nicht, wie man es so allgemein hören muss, leere Redensarten ohne Inhalt. Ist das in der That nicht das Gewöhnliche, dass sie irgendwie in den Tonarten herum spielt, ohne Gedanken, ohne Fortschritt, meist selbst ohne Rhythmus? Dass es in Sachen des Orgelspiels unter uns schon weit besser geworden ist gegen frühere Zeiten, wo man sich zu bestreben schien, die Verbindung mit der äussern Welt, mit dem Theater, mit dem Tanzboden u. s. w. aufrecht zu halten, ist keine Frage; ihre Wirksamkeit scheint sich aber bis jetzt, ich möchte sagen, nur negativ gebessert zu haben; es ist ihr übrig, auch positiv voranzuschreiten, sie muss positiven kirchlichen Inhalt bieten. Wenn die Orgel z. B. ihre Einleitung spielt, so muss sie erstlich regelrecht sich entwickelnde Gedanken bringen, sie muss ferner auch ihren *introitus* spielen, wie er gleich darauf gesungen wird. Wenn sie ihr Spiel überhaupt auffasst als einen Theil der religiösen Feier, wenn sie immer weiss, was sie spielt und wann sie spielt, wenn sie der heiligen Handlung Schritt vor Schritt folgt, so hat sie es in der Hand, aus Allem, was da vorgeht, aus Allem, was da am Altare oder vom Chore gesungen wird, ein zusammenhängendes Ganze zu bilden. Und das ist, wie mir scheint, was von einem guten Orgelspiele verlangt werden kann.

(Fortsetzung folgt.)

Der Märkisch Westphälische Sänger-Verein.

(Schluss. S. Nr. 60.)

Kehren wir von diesen Erörterungen zu den Sängerfesten des Vereins zurück. Das nächste Jahr 1847 versammelte die Liedertafeln in **Dortmund** und die Leitung der Gesammtvorträge war dem dortigen Musikdirektor Herrn **Breidenstein** übertragen worden. Er hat auch beim diesjährigen Feste in Hagen die Direktion geführt und es ist uns eine angenehme Pflicht, die Anerkennung seiner grossen Verdienste um die gute Sache hier öffentlich auszusprechen. Nicht nur seine musikalische Tüchtigkeit und Sicherheit, sondern auch seine ganze Persönlichkeit, seine Weltbildung und vielseitige wissenschaftliche Ausbildung, ferner seine Erfahrungen auf den Sängerfesten Thüringens, seiner Heimath, machen ihn ganz vorzüglich geeignet, an der Spitze von grossen musikalischen Vereinen zu stehen und deren Aufführungen zu leiten. Auf seine Leistungen als Komponist und ausübender Künstler werden wir Gelegenheit nehmen zurückzukommen, wenn wir die nächsten Winterconcerte in Dortmund besprechen.

Die Stadt Dortmund besitzt in dem Kühn'schen Gartensaal ein vortreffliches Lokal für musikalische Aufführungen: er ist 135 bis 140 F. lang, 50 F. breit und von entsprechender Höhe. Die Akustik desselben bewährte sich bei dem Feste im J. 1847 vollkommen. Am meisten gefielen die Ausführungen von **Mendelssohn's** „An die Künstler", „In's Freie" von **Stues**, und „Auf Matrosen, die Anker gelichtet" von **Lamport** (Pianisten des Herzogs von Gotha), ein ganz vorzügliches Lied. Ein guter Gedanke war die Vertheilung eines Gedächtnissheftes an jeden Festgenossen, welches sechs auserwählte Lieder enthielt, die den Uebungen sämmtlicher Liedertafeln des Vereins so lange zu Grunde gelegt werden sollten, bis die Musikalien für das nächste Fest versandt würden.

Allein dieses nächste Fest, welches in **Hamm** gefeiert werden sollte, kam im J. 1848 nicht zu Stande. Als ein Intermezzo kann das Concert in **Dortmund** im J. 1849 „für die deutsche Flotte" gelten, welches doch an 300 Sänger vereinigte.

Im Jahr 1850 fand, ebenfalls in **Dortmund**, das dritte Fest des märkisch-westphälischen Sängerbundes statt, wobei jedoch die Wirkung der beiden vorigen Jahre auf die Theilnahme und auf die innern Verhältnisse mancher Vereine auch fühlbar war. Die Leistungen steigerten sich in künstlerischer Hinsicht nicht über die der frühern Gesangfeste.

An dem diesjährigen **vierten** Feste nahmen 24 Vereine Theil; 15 von diesen traten auch mit Einzelvorträgen auf, nämlich **Breckerfelde**, **Dortmund** (1. Concordia, 2. Liedertafel), **Essen**, **Hagen** (1. Männergesangverein, 2. Odeon, 3. Orpheus), **Hardecke**, **Langenberg**, **Lüdenscheid**, **Schwelm**, **Unna**, **Vörde**, **Wehringhausen**, **Witten**. Die Stadt **Hagen**, in welcher das Fest gefeiert wurde, hatte Alles aufgeboten, um ihm auch den schönsten äussern Glanz zu verleihen. Ein Holzpalast, entworfen von dem Architekten und Lehrer an der Gewerbschule, Hrn. Mannstedt in Hagen, und aufgeführt durch den Baumeister Fricke aus Elberfeld, war auf einem schönen freien Wiesenplan wie hingezaubert und erinnerte uns lebhaft an die herrliche Beethovenhalle in Bonn zur Zeit der Enthüllung des Beethoven-Denkmals. Am 19. Juli trafen nach Mittag die verschiedenen Liedertafeln ein, wurden feierlich und brüderlich eingeholt und bewillkommt und versammelten sich um 5 Uhr zur Probe. Das Ständchen auf dem Markt Abends 10 Uhr und der Fackelzug durch die Stadt waren allerdings recht festlich und erheiternd, aber — ei nun, warum sollen wir nicht die Wahrheit sagen? Dergleichen nächtliche Promenaden mit ihren nothwendigen Folgen von Durst und Löschung desselben mögen zwar vortrefflich zur Verbrüderung wirken, allein für den Gesang, also für die Hauptsache, für die möglich beste musikalische Ausführung sind sie ein Verderb. Denn am folgenden Morgen um 8 Uhr zweite Hauptprobe, und gegen 12 Uhr Gesammtaufführung! Die Einrichtung ist nämlich so, dass das Concert um Mittag statt findet — dem Programme nach Anfang 11 Uhr — und die gesellige Mittagstafel um 3½ Uhr, Abends Ball. So geht es zwei Tage hintereinander. Die Gesammtvorträge füllen nicht ein besonderes Concert, sondern wechseln in beiden Concerten mit den Gesängen der einzelnen Vereine ab.

Die Gesammtstücke am ersten Tage (Sonntag den 20. Juli) waren: Motette „Lobe den Herrn, meine Seele!" von **Geebler** jun. — der frohe Wandersmann, von **Mendelssohn** — Gesang im Grünen, von **Esser** — *Super flumina Babylonis*, von **F. A. Gevaert**. Am zweiten Tage: die Wüste, von **F. David** — Leben und Lied, v. **A. M. Storch** — Altdeutscher Schlachtgesang, von **J. Rietz**. Im Orchester wirkte die Langenbach'sche Capelle von Elberfeld mit und hat unstreitig grossen Antheil an der gelungenen Aufführung der „Wüste" von David.

Am ersten Tag gelang die Ausführung von Gevaert's *Super flumina* ganz vorzüglich. Bei den übrigen Gesängen, namentlich bei Mendelssohn's „der Wandersmann" durfte man von einer solchen Masse von Sängern — zu 450 — eine grössere Kraft erwarten. Die Ursachen beruhen theils auf den in der Einleitung angeführten Umständen, theils auf der Unsicherheit eines grossen Theils der Mitwirkenden, welche die Vorübungen nicht mit eifriger Theilnahme benutzt zu haben schienen. Ausserdem halten wir es für einen Uebelstand, dass die Sänger aus der Partitur singen mussten. Dazu gehört immer schon ein gewisser Grad musikalischer Bildung und wir müssen im Interesse der Feste durchaus darauf dringen, dass künftig Einzelstimmen ausgetheilt werden.

Am zweiten Tage befriedigte die Ausführung von **David's** „Wüste", einige Unsicherheiten abgerechnet, recht sehr. Die „Träumerei der Nacht" hätte einer kräftigern Tenorstimme bedurft. Eine ehrenvolle Erwähnung verdient die Deklamation, welche mit einem wohltönenden Organ richtig und ausdrucksvoll vorgetragen wurde. Dagegen litt die Ausführung des trefflichen Gesangstücks „Leben und Lied" von **Storch** an manchen Gebrechen, welche theils aus mangelhafter Einübung, theils aus dem schon erwähnten schwierigen Singen aus der Partitur hervorgingen. Anstatt dass bei den kräftigen Stellen die Halle hätte erzittern müssen, klang es oft so, als wäre es den Sängern nicht recht Ernst mit dem Singen. Feinere Schattirungen, wie z. B. das *ritardando* in der Stelle „Lächelt ihn das Leben an", konnten trotz des sichtbaren Strebens des Dirigenten nicht gleichmässig zur Erscheinung kommen. Der Schlachtgesang von **J. Rietz** machte seine volle Wirkung.

Ueber die Vorträge der einzelnen Liedertafeln ins Genauere zu gehen, würde uns zu weit führen. Neben manchem Verfehlten in der Wahl der Gesangstücke und manchen Leistungen, an denen mehr das Wollen, als das Können in Betracht kommen dürfte, hörten wir vieles Erfreuliche und zum Theil recht Vorzügliches, welches den Fortschritt in der Gesangkunst offenbar bekundet und zu den schönsten Hoffnungen für die Veredlung des Volks durch die Tonkunst berechtigt. Die erst vor drei Jahren errichtete Liedertafel von **Breckerfelde** (Dirigent Kretzschmer) grösstentheils aus Handwerkern bestehend, trug **Abt's** „nächtliche Wanderung" nach Möglichkeit befriedigend vor. Der **Essener** Verein (Dir. Helfer) erwarb durch **Otto's** „Kreislauf" verdienten Beifall; der **Hagener** Männergesangverein (Dir. C. Flüs) trug das schöne und wahrlich nicht leichte Postillonslied von **F. Derckum** im Ganzen recht befriedigend vor; die **Schwelmer** Liedertafel (Dirigent?) sang **Kücken's** „Rund

ist Alles auf der Welt" recht frisch und heiter, und führte uns im „Bild der Rose", Tenorsolo mit Brummstimmen, einen Solotenor von metallreicher, biegsamer Stimme vor, welcher alle Beachtung verdient und bei tüchtiger Leitung und eifrigem Fleiss zu ungewöhnlicher Geltung kommen kann.

Der erste Preis wurde aber, und das mit Recht, der Concordia von Dortmund (Dir. Petersmann) von Allen anerkannt. Sie sang den Frühlingsfestmarsch von B. C. Becker, „Mein Wunsch" von Schwertlich, und „Treue Liebe" von Girschner. Glückliche Wahl der Stücke und gute Ausführung waren hier vereint. Das Lied von Girschner eroberte sich stürmischen Beifall, und wenn wir auch mit der Auffassung von Seiten des Dirigenten nicht ganz einverstanden sind, dem wir auch freundlich rathen, sich etwas mehr Ruhe beim Dirigiren anzueignen, so erkennen wir doch mit Vergnügen die Leistungen der Concordia, besonders ihres Soloquartetts, als die besten des Festes an. Und dieser Verein besteht fast ausschliesslich aus Handwerkern!

Die Dortmunder „Liedertafel" (Dir. Breidenstein) brachte uns in dem Liede „Abendläuten" eine recht schöne Composition von Breidenstein, deren schwieriger Vortrag aber nicht so vollkommen gelang, wie man es von diesem Verein bei so guten Kräften, bei der Bildung seiner Mitglieder und der Tüchtigkeit des Dirigenten hätte erwarten dürfen. Auch Mangold's Lied „Wer nicht liebt Wein u. s. w." konnte den Kenner nicht ganz befriedigen. Freilich war, wie wir später vernahmen, der erste Tenorist durch Unwohlsein an der Mitwirkung verhindert und der Mangel einer guten Stimme und eines guten Stimmführers ist immer ein Uebelstand. Schlimmer als das ist aber die unregelmässige Theilnahme an den Uebungen und Proben, und auch davon hörten wir hie und da etwas verlauten.

Für das nächste Jahr ist Schwelm zum Festort bestimmt und wir freuen uns, dort von neuem die sichtbarsten Beweise vom Fortschreiten der Gesangkunst und der musikalischen Bildung in unsern schönen und betriebsamen Gauen zu erleben. Wir dürfen aber diesen Bericht nicht schliessen, ohne der zuvorkommenden Aufmerksamkeit und biedern Gastfreundschaft dankend zu erwähnen, welche in so herzlicher Weise an allen Sängern von den Einwohnern der Stadt Hagen geübt wurde. Wir stimmen in die Worte des Festdirigenten ein: „Wo Liebe ist, da ist auch Freude, und wo Freude ist, da ist auch Gesang" — und wo Gesang ist, da wird das Herz begeistert für alles Schöne und Erhabene. *k*

Die Oper „Casilda" in Wien.

Ueber die Aufführung der Oper Casilda am 18. August, dem Geburtsfest des Kaisers von Oesterreich, berichtet die Wiener Theaterzeitung unter anderm: Ungeachtet der Anonymität, unter deren bescheidenem Schleier diese Oper vorgestern hier zur Aufführung kam, war es doch ziemlich allgemein bekannt, dass die — übrigens auch schon in Gotha mit Beifall gegebene — „Casilda" vom Herzoge von Sachsen-Coburg-Gotha componirt sei; und wahrlich braucht der Herzog sich hier des Tondichters nicht zu schämen, denn mit dem verdienten Künstlerbeer geschmückt, strahlt selbst die Herzogskrone nur um so schöner. Seit ein paar Wochen schon machte die Nachricht in den Journalen die Runde, dass die Oper „Casilda" zur Feier des allerhöchsten Geburtsfestes Sr. Majestät unseres geliebten Kaisers, im k. k. Hofoperntheater mit grossem Pomp in die Scene gehen werde, und wie begreiflich, knüpfte sich daran ein um so grösseres Interesse, da die Aufführung einer Tondichtung eines herzoglichen Compositeurs sich zu einem wahren Ereigniss steigerte! Allein, wie dies bei solchen Gelegenheiten der Fall zu sein pflegt, steigerten sich auch unter diesen Umständen die Anforderungen an das Werk selbst — und, aufrichtig gesagt, hatte dasselbe aus diesem Grunde schon von vornherein einen ungleich schwierigern Stand.

Unter diesen Auspicien kam nun „Casilda" bei uns zur Aufführung, gefiel aber im Ganzen derart, dass wohl mancher Operncompositeur *ex professo* sich wünschen würde — wenn er nun nicht gerade Herzog sein kann — doch wenigstens der Autor von „Casilda" zu sein.

Allerdings ist der Tondichter derselben ein Dilettant, dessen höherer Beruf eben nicht auf die Operncomposition angewiesen ist; aber der ganze musikalische Bau des Werkes, die dramatische Anlage und Gestaltung der einzelnen Partien, die Harmonieführung und vocalistische Vertheilung in den Ensembles, die Behandlung der Chöre, so wie die Instrumentirung im Allgemeinen, zeugen von gründlichen musikalischen Studien, und von überraschender Kenntniss des Bühneneffects, welche dem Tondichter unter allen Umständen einen Ehrenplatz im Tempel der Kunst anweist.

Was die Oper aber im Ganzen genommen vortheilhaft auszeichnet, ist eine gewisse Leichtigkeit, ein Sichgehenlassen des Talentes, welches das siamesische Schwesterpaar „Aengstlichkeit und Monotonie," und das Geschwisterkind derselben „lange Weile" hinter sich lassend, den Zuhörer angenehm anregt. Das rege Leben, diese behagliche Abwechslung, welche sich in Melodie und Rhythmus kund giebt, offenbart eine wirklich schöpferische Kraft, welche dem Talente inwohnt, und nicht erst durch Uebung gewonnen werden kann. — Uebrigens ist „Casilda" auch kein Erstlingsproduct, indem der Autor derselben bereits in einer früheren Oper ernster Gattung („Zaire") sein Talent mit Erfolg versucht hat.

Was den Stil in der „Casilda" anbelangt, so wären wir fast in einiger Verlegenheit ihn geradezu als einen prägnant deutschen, italiänischen oder französischen zu charakterisiren, da derselbe sich vielmehr als ein generischer offenbart, der ohne der einen oder der andern Manier sklavisch zu huldigen, vor allem das Gefällige sucht.

In dieser Beziehung scheint der Tondichter die lobenswerthe Devise gewählt zu haben: *Tout genre est bon, hors l'ennuyeux;* und man muss gestehen, dass ein unbestreitbarer Vorzug seiner Partitur eben darin besteht, dem Zuhörer sozusagen gar nicht Zeit zu lassen sich so langweilen, während die einzelnen Partien — namentlich jene der Titelrolle, des Tenors Alfonso, des Bassisten Gomez und der Donna Anna — den Sängern reiche Gelegenheit bieten, sowohl in reinem Cantabile als im dramatischen Vortrage sich auszuzeichnen. — Eine dem Werke übrigens sehr zu Statten kommende Eigenschaft, der man in den meist so langgestreckten, gespreizten, modern-romantischen Tondichtungen leider! so selten begegnet, ist ein gewisses populäres Element, welches die Oper wie ein familiärer Geist durchweht, und zwischen Tonsetzer und Zuhörer einen willkommenen Vermittler bildet.

Die Partitur enthält folgende gelungene, und mitunter sehr originelle Nummern:

Im 1. Acte, welcher nach einem kurzen Präludium beginnt, die im muntern Walzer-Rhythmus gehaltene Introduction mit Chor: „In den Bergen ist gut wohnen;" das sehr gefällige Lied Casildas (Fräulein Wildauer) „Es sass ein Mägdlein sinnend an dem klaren Quell" *(Andantino, G-dur)*, welches vielen Beifall fand; dann die sehr schön componirte Arie Alfonsos (Herr Ander) „Wie oft in ihres Schlosses dunkeln Gründen" (in *Des-dur*), welche eben so wie das darauf folgende Duett mit Casilda („Wo du wohnst will ich wohnen," *Moderato As-Dur)* sehr angesprochen hat.

Im 2. Acte, die brillante Entree-Arie (*Moderato, D-dur*) Donna Annas, deren sehr bravourhafte Berriolagen freilich auch die vollendeteste Vocalisation und eine schwunghafte Sicherheit erfordern; der hübsche Chor: „Besinge denn der Liebe Lust;“ ferner die höchst dramatisch gezeichnete Improvisation Casildas: „Wie scheint mir der Himmel so düster so grau“ — Das Duettino (*Allegretto, E-dur*) zwischen Alfonso und Donna Anna; das ebenso originelle als in musikalischer Hinsicht sehr werthvolle Duettino: „Im Garten diese Nacht,“ zwischen Gomez und Don Luis (Hr. Staudigl und Leithner) und das frische Trinklied mit dem etwas bizarren Rhythmuswechsel von $^{3}/_{4}$ und $^{2}/_{4}$ Takt.

Im 3. Acte: das Duett zwischen Casilda und Gomez („Alfonsos Liebe ist mein Leben,“ *Moderato, D-dur*) und das wegen seiner charakteristisch-interessanten Harmoniebegleitung sogenannte Nachtigallen-Duett: „Es war die Nachtigall“ (*Allegretto, G-dur*) worauf ein in grösseren rhythmischen Dimensionen gehaltenes, dramatisches Finale folgt, dessen Largo von *F-dur* nach *As-dur* modulirt, und mit einem kräftigen *Allegro agitato* in dieser Tonart schliesst. Nach diesem effectvollen Tonstücke, welches zugleich einen imposanten Actschluss bildet, wurden sämmtliche mitwirkende Künstler unter lebhaftem Beifall gerufen.

Unserer Ansicht nach würde der Effect, namentlich des Larghettos, noch bedeutend gehoben werden, wenn die etwas gar so gedehnte Schlusscadenz desselben gekürzt werden wollte, da der dramatisch gesteigerte Affect hier auch für den musikalischen Periodenbau einen präciseren Schluss und Ruhepunkt erheischen dürfte.

Den 4. Act eröffnet ein ruhig gehaltener Chor der Zigeuner: „Der Mond, der sanfte Mond entweichet“ (*Andante religioso* $^{3}/_{4}$, *F-dur*), dem sich ein recht hübscher munterer Wanderchor: „Auf, auf! In Sprung und Lauf“ (*Allegro vivace* $^{6}/_{8}$ in *Es* und *As*) anschliesst; ferner die mit Beifall aufgenommene Kerker-Arie Alfonsos, bei welcher das Violoncell die Reminiscenz aus dessen Arie im 1. Act wiederbringt; die effectvolle Balletmusik, welche ebenso charakteristisch in ihren Weisen als gefällig instrumentirt ist; das von Hrn. Staudigl sehr gut vorgetragene Lied: „Fröhlich, freudig, munter, gehts von Ort zu Ort“ (*Vivace in G-dur*) und die aus dem 1. Acte bekannte Romanze Casildas, welche die Oper schliesst.

Die ganze Aufführung der Oper ging von Seiten der Sänger, des Chors und Orchesters, unter der energischen Leitung des Herrn Capellmeisters Proch recht lobenswerth von Statten.

Unter den darstellenden Künstlern gebührt das Verdienst vorzüglich dem durch ihr Doppeltalent im Spiel und Gesang so interessanten Fräul. Wildauer, für die Ausführung der ebenso schwierigen als anstrengenden Titelrolle, und Herrn Ander als Alfonso, so wie Herrn Staudigl als Gomez.

Diese genannten Künstler wurden auch im Verlaufe der Oper durch öfteren Beifall ausgezeichnet und mit den übrigen Hauptdarstellern, Fräul. Liebhart als Donna Anna und Herrn Leithner als Don Luis, welche ihre Partien mit dem besten Eifer durchführten, gerufen. *Dr. L.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Aachen. Ueber Fräulein Natalie Eschborn bringt die hiesige Zeitung folgende Notiz: Unter Blumen hat unser Gast sein heiteres Spiel begonnen, fortgesetzt und gestern als Rosina, in dem Meisterwerk ihres gefeierten Lehrers, beschlossen. Als die junge Künstlerin am Schlusse der Vorstellung nochmals erscheinen musste, und unter lautem, stürmischen Beifall die ihr von allen Seiten des Hauses zufliegenden Blumen aufhob und dankerfüllt an das Herz drückte, da mag Mancher das Mädchen beneidet haben, das noch so jung und doch schon so reich an Ehren vor uns stand.

Es ist etwas Verführerisches um die Kränze, welche die Kunst um die Schläfe ihrer Lieblinge schlingt. Wie glänzend und bestechend auch die Aussenseite, Dornen haben leider keinem noch gefehlt. Mag die Gunst sie auch noch so sehr vergolden, die Spitzen bohren tiefer, und manches Künstlerherz weiss davon zu erzählen.

Liebe zur Kunst und Tugend vermögen da allein zu schützen und zu heilen. Mögen sie beide unserer jungen Künstlerin stets unzertrennliche Gefährtinnen sein.

** Arnsberg den 20. August. Etwas haben wir doch aus der neuen Zeit gewonnen, was für die Tonkunst von grosser Wichtigkeit ist, einen gewissen Gemeingeist, ein Streben nach Vereinigung. Dieser Geist beginnt auch bei uns zu wirken und er wird hoffentlich bald den Beweis liefern, dass auch in Westphalen sowohl der empfängliche Sinn für Musik als auch die wirklichen musikalischen Talente nicht so selten sind, wie man nach dem Schweigen der öffentlichen Blätter darüber vermuthen sollte. Ich habe Ihnen in dieser Beziehung die erfreuliche Thatsache zu melden, dass man sich auf eine Veranlassung von hier aus ernstlich mit dem Plane beschäftigt, die Vereinigung der musikalischen Kräfte mehrerer Städte, insbesondere auch der an der Eisenbahn gelegenen, zu grössern Musikaufführungen ins Werk zu setzen. Es hat sich zu dem Ende in Soest ein Ausschuss gebildet, um die Sache sogleich praktisch anzugreifen, und es wird — gleichsam versuchsweise — am 7. September dort ein Concert mit vereinigten Kräften, eine Art Musikfest in kleinerm Maassstabe, stattfinden. Ausser Arnsberg und Soest werden sich dem Vernehmen nach Lippstadt, Paderborn und Hamm ebenfalls dabei betheiligen. Ist doch das Niederrheinische Musikfest auch von kleinen Anfängen ausgegangen, als vor 32 Jahren die Städte Elberfeld und Düsseldorf zusammentraten! Zur Aufführung sind bestimmt: C. M. v. Weber Ouvertüre zu Oberon — Ben. Marcello zwei Psalmen — mehrere Solo- und Chorgesänge aus Haydn's Schöpfung — Letztes Finale aus „Hans Heiling“ von Marschner — Sinfonie *pastorale* von Beethoven.

W.

Die Stadt Brüssel hat zur Feier der Septemberfeste, der 21. Jahresfeier der National-Unabhängigkeit, einen Wettstreit in Harmoniemusik für aus- und inländische Musikchöre ausgeschrieben. Am 24. September wird der Kampf auf dem Platze vor dem Stadthaus auf einem dazu erbauten Kiosk stattfinden. Jedes Chor muss eine Ouvertüre oder Sinfonie, ein Variationenstück für mehrere Soloinstrumente, und ein Stück nach eigener Wahl vortragen. Bei den Zügen und der Paradeaufstellung werden von allen Bewerbern abwechselnd Märsche geblasen. Der erste Preis besteht in einer goldenen Denkmünze von 400 Frcs. Werth, der zweite in einer Denkmünze von *Vermeil*. Merkwürdig ist ausserdem die Bestimmung von Preis-Denkmünzen von *Vermeil* und von Silber „für die beste militairische oder für die beste bürgerliche Haltung.“ — Es scheint wohl besonders auf die Musikchöre bei den Nationalgarden abgesehen zu sein. Doch sind die Einladungen auch an Musikgesellschaften rheinischer Städte gesandt worden.

Der baldige Untergang, den bei ihrem Entstehen so manche Propheten den Sängerfesten verkündeten, lässt sich ebensowenig spüren, wie der Untergang der Welt bei der Sonnenfinsterniss. Aus allen Gauen Deutschlands, aus Holland und Belgien, ja sogar aus Frankreich gehen Berichte über eine Menge derartiger Musikfeste ein. Wir erwähnen das fünfte vereinigte Sängerfest in Neustadt-Eberswalde am 3. August,

von 31 Liedertafeln, unter Leitung von Mäche. — Das Gesangfest auf der Veste zu Coburg, wo Jul. Otto's „Soldatenleben“ aufgeführt wurde, am 27. Juli. — In Frankfurt a. d. Oder am 18. und 19. Juli, 400 Sänger (in Frankfurt allein 7 Vereine). Dirigent Mus.-Dir. Stein. — In Tangermünde das 3. altmärkische Sängerfest am 27. Juli unter Leitung des M. D. Mühling aus Magdeburg, mit Orgelspiel von A. G. Ritter aus Magdeburg, — das zweite meklenburgische Sängerfest zu Bützow vom 4.—6. Juli, wobei sich 11 Städte mit 16 Liedertafeln, zusammen 302 Sänger betheiligten. Es wurde ein geistliches Concert in der Kirche unter Leitung des Pastor Hintz aus Cammin, und ein weltliches am Schützenhause unter der Direction des M.-Dir. Schulz aus Rostock gegeben. Der Männergesang zählt in Mecklenburg viele Verehrer. Rostock hat fünf Vereine, Neubrandenburg 2, Güstrow 3 (diese letztern waren mit 61 Sängern beim Feste vertreten). Für das nächste Jahr ist das bekannte Seebad Dobberan zum Festorte gewählt.

Bei allen diesen Männergesangfesten ist von einer Preisbewerbung und dem sogenannten Wettsingen nicht die Rede. Man kömmt da zusammen, um sich kennen zu lernen, zusammen zu singen und sich zusammen zu freuen, nicht aber um mit scheelen Blicken an einander vorüberzugehen, alle Kunst und alles Studium nur auf die Dressur zum Wettrennen zu verwenden, und, wenn der Sieg misslingt, den Glücklichern Jahre lang Eifersucht und Erbitterung nachzutragen. Jenes ist herzliche deutsche Sitte, dieses französisch-belgische: lasst uns bei der vaterländischen bleiben, wo es darum zu thun ist, dass der Gesang sich frei aus der Brust schwinge um der Freude daran, um des volksthümlichen und volksmässigen Elementes, um der Früchte willen, die daraus für Volks- und Schul- und Kirchengesang reifen, nicht um der Ostentation und der *gloire* willen.

Von Richard Wagner ist ein Werk in drei Bänden: „Oper und Drama“ unter der Presse und wird im September zu Leipzig bei J. J. Weber erscheinen. Der erste Band enthält „die Oper und das Wesen der Musik“ — der zweite „das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst“ — der dritte „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft.“ — Hienach scheint das Buch sich über dasselbe Thema zu verbreiten, welches Wagner in seiner Schrift „das Kunstwerk der Zukunft“ behandelt hat, und wir haben also eine ausführlichere Begründung und Erläuterung der dort aufgestellten Grundsätze zu erwarten.

In Leipzig sucht die Theaterdirection einen Musikdirector für die kleine Oper und überhaupt zur Erleichterung des Herrn Capellmeisters Rietz, welcher auch für den künftigen Winter die Leitung der Gewandhausconcerte und der Oper behält. Herr Cap.-M. Fischer in Mainz hat jene zweite Stelle ausgeschlagen.

Ueber den Neubau am Leipziger Theater macht der „alte Dorfbarbier“ folgenden Witz: Die früher am Haupteingang befindlichen drei Stufen sind auf zwei reducirt worden, ein Beweis, dass das Theater unter der jetzigen Direction eine Stufe niedriger steht, als unter Ringelhardt.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. **62.** **Cöln**, den 6. September 1851. II. Jahrg. Nro. 10.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Von dem Lehrer-Gesangfeste in Brühl

am 19. August,

nebst fernern Bemerkungen über den Vortrag älterer Kirchenmusik.

(Fortsetzung.)

Was ferner die mehrstimmigen Gesänge betrifft, von welchen zwei während der Messe als Einlagen, die drei übrigen nach der Messe gesungen wurden (letzteres wohl nicht nachahmenswerth; bei einem die ganze kirchliche Feier abschliessenden Schlusschore wird man es besser bewenden lassen; man reisst diese Lieder von ihrer Wurzel, wenn man sie ganz ausserhalb des Gottesdienstes stellt — es haben wohl viele mit mir den Unterschied empfunden, den es machte, als man sich nach beendigtem Gottesdienste um den Sängerchor herumstellte, um nun „der musikalischen Aufführung“ zuzuhören), so waren die Schwierigkeiten in diesem Jahre bedeutend erhöht durch die Vielstimmigkeit der Gesänge, wodurch insbesondere die Mitwirkung einer grossen Menge von Kindern nöthig wurde, welche bei einzelnen Gesängen drei Stimmen (eigentlich vier, von denen aber eine von hohen Tenören ausgeführt wurde) zu besetzen hatten. Es bleibt in dieser Beziehung fast keine Steigerung mehr übrig, es sei denn, dass man nach mehrchörigen Werken von grösserm Umfange griffe, z. B. nach ganzen mehrchörigen Messen, wie die Palestrina'sche über seine Motette *fratres ego enim accepi*, oder die 4 chörige von Bernabei, um der monströsen bis zwölfchörigen (48 stimmigen) Arbeiten eines Bernabei, Giansetti u. A. zu geschweigen. Die Ueberwindung jener neuen Schwierigkeiten war in der That bewunderns-werth und hat sich der Dirigent jedem Sachverständigen als einen Meister im Einstudiren gezeigt. Inzwischen musste die Steigerung der äussern Schwierigkeiten den Fortschritt im eigentlichen Vortrage dieser Gesänge nothwendig erschweren. Gewiss soll es nicht als Tadel gelten, aussprechen aber muss ich es um der Sache willen, dass eben die eigenthümliche Weise des Vortrages, wie ihn diese Gesänge verlangen, noch gar nicht erreicht ist. Von der heutigen Gestaltung der Musik ab gerechnet liegt dieser allerdings sehr weit ab und s c h e i n t daher sehr complicirt zu sein; in der That aber stellt sich die Sache ausserordentlich einfach und natürlich heraus, wenn man mit jenen Zeiten nähern Umgang pflegt. Darin mag denn ein natürliches Hemmniss liegen, dass in Brühl eine Bibliothek älterer Compositionen fehlt, wodurch eine vertrautere Bekanntschaft mit jener Compositionsweise vermittelt würde. Es wird aber überhaupt schwierig sein, irgend ein Kunstwerk, aus entfernten Zeiten einzeln ausgehoben, aus sich allein ganz zu erfassen; wer will einen einzelnen alttestamentlichen Psalm, einen einzelnen griechischen Chorgesang u. dgl. verstehen, ohne in das entsprechende Alterthum und seine Litteratur überhaupt eingeweiht zu sein? — In Brühl wurden die Noten vortrefflich gesungen, aber der innere Sinn dieser Noten wurde nirgend ausgebeutet. Die Gesänge jener Zeit sind ganz genau auf den Inhalt des Textes componirt, von welchem sie bei den ausgezeichneten Meistern eine grossartige, tiefgreifende Declamation bilden, die dann beim Vortrage bestimmt und klar hervorgekehrt werden muss. Man betrachte den wenigst complicirten der vorgetragenen Gesänge, das zweichörige *pater noster* von Palestrina. Es ist einfach und

schlicht auf die Kirchenmelodie gesetzt. Wie nun der einzelne Sänger, der Priester, wenn er das *pater noster* mit dieser Melodie am Altare singt, dieses Gebet von Zeile zu Zeile seinem Sinne gemäss vorträgt, wie er dabei die einzelnen Abschnitte immer etwas von einander sondert, das jedesmal Zusammengehörige enger an einander schliesst, wie sein Vortrag über die Nebenbegriffe und Nebensilben mehr hinweg- und auf die Hauptbegriffe und Silben hineilt und diese hervortreten lässt, kurz wie er eine wirkliche sinngemässe und ausdrucksvolle Declamation des Inhaltes auch in dem Gesange beobachtet und so ein wirkliches Gebet mit Tönen vorträgt, so und in derselben Weise, mit demselben Ausdrucke und mit derselben Freiheit, ohne welche eine solche Declamation nicht möglich ist, muss auch in dem 4 stimmigen und 2 chörigen Vortrage der Gedanke, der Inhalt ausgeprägt werden und ein wirkliches musikalisches Gebet mit dem seinem Inhalte natürlichen Vortrage sich entfalten. Hat doch der Componist zu der declamatorischen Melodie, wie sie der Priester vorträgt, noch eine ausdrucksvolle, eben jener geistigen Declamation von Wort zu Wort, und nur ihr, dienende Harmonie hinzugefügt; sie darf nicht die Veranlassung werden, dass jene Declamation geschwächt und verdunkelt werde, vielmehr muss jene Gedankendeclamation durch sie nur um so eclatanter hervortreten und das Gemüth des Hörers um so sicherer treffen. Zu einer solchen Declamation ist denn namentlich auch jene rhythmische Freiheit unumgänglich, in welche man sich heute am schwierigsten hineinzufinden scheint, wegen der grossen Abweichung von den heutigen Verhältnissen in dieser Beziehung. Man kann aber den grossen Umschwung in diesem Punkte geschichtlich genau verfolgen. Ursprünglich fiel überall (im ganzen Alterthum, wie im gregorianischen Gesange) der Rhythmus mit dem natürlichen Wortrhythmus, wie er in der lebendigen Sprache an und für sich und ohne weitere Vermittlung liegt, zusammen (daher auch jede Anwendung des heutigen Tactsystemes auf die antike Metrik nichts als Irrthümer erzeugt); erst nach Entstehung der Polyphonie, und hier wieder nicht plötzlich, sondern nur nach und nach trat das mathematische Element an Stelle des blossen sprachlichen in die Musik ein, was denn bei Aufhäufung des polyphonischen Materiales, als zum Gesange die Begleitung der Orgel und der Instrumente hinzutrat, als die gegliederte Melodie auftauchte u. s. w., sich immer stärker und ausschliessender geltend machen musste. Heute ist eine sich gleichbleibende innere Regelmässigkeit unumgänglich; zur Mannichfaltigkeit des Ausdruckes aber sind manchfaltige, neue Mittel erfunden worden. Die Compositionen des 16. Jahrhunderts liegen noch ganz in der Uebergangsperiode, der einzelne Ton hat seine bestimmte Mensur, auch wird in eine bestimmte Tactart (in das *tempus perfectum* oder *imperfectum*) hineingeschrieben, aber der Vortrag hat noch seine ganze declamatorische Freiheit, so weit die Polyphonie dieselbe zulässt; wie denn in jenen Zeiten auch noch häufig die blosse sprachliche Recitation des gregorianischen Gesanges und der Mensuralgesang miteinander verbunden und gemischt werden, wie dies noch in dem Allegri'schen *miserere*, das dem folgenden Jahrhunderte angehört, der Fall ist, in welchem jeder Vers und jeder Halbvers erst recitirend (mit dem natürlichen Sprachrhythmus) beginnt, bis sich erst nach und nach im Verlauf des Verses die Mensur entwickelt. — Es wurde mir erzählt, wie einer der Zuhörer in Brühl, welcher lange Jahre in Rom gelebt und dort auch von den päpstlichen Sängern solche Compositionen hatte vortragen hören, sich dahin geäussert: in Brühl gehe Alles so schön zusammen und seinen regelmässigen Weg vorwärts, während der Vortrag der römischen Sänger ganz ungebunden sich zu bewegen scheine. Er nannte damit die Hauptschwäche der Brühler Aufführungen. Wie wird ein Gedicht in gesprochener Declamation lauten, wenn der Vortragende Vers auf Vers und Fuss auf Fuss im regelmässigen Tacte des Metrums herscandirt? Grade so aber, wie ausdruckslos scandirte Verse, lauten mir auch die Brühler Aufführungen, nachdem mir nach vieljährigem Umgange mit jenen Compositionen jene Freiheit des Rhythmus, welcher nicht den heutigen Tactstrichen, sondern der geistigen Declamation des Inhaltes folgt und dient, überhaupt die Freiheit des Vortrages in jeder Beziehung ganz unzertrennlich und unabweisbar wesentlich verbunden ist mit dieser ganzen Gattung von Gesängen. In der Kölnischen Zeitung habe ich inzwischen auch einen Fortschritt in dieser Beziehung von der diesjährigen Aufführung rühmen gehört; ein übertriebenes *et misericordia eius* in dem *magnificat* habe ich bemerkt, sonst nicht viel; ich habe selbst in dem Abdrucke der Gesänge *ritardando's* angezeigt gesehen, welche bei der Ausführung nicht wahrzunehmen waren. Doch ist es sehr möglich, dass mir zu einem Vergleiche der Aufführungen im vorigen und in diesem Jahre das Gedächtniss nicht bestimmt genug spricht, und dass wirklich auch in dieser Beziehung bei der

diesjährigen Ausführung Vieles von dem Richtigen und Nothwendigen hinzugetreten. Wenn ich aber den Vortrag vergleiche, den ich höre, wenn ich die Compositionen in guter Stunde für mich lese, so finde ich davon auch in der diesjährigen Aufführung kaum einen Schatten wieder. So steif und trocken hat Palestrina sein *o beata et gloriosa Trinitas* nicht gedacht. Mit unendlichem Schwunge, mit liebenswürdigster Anmuth und Leichtigkeit höre ich den begeisterten Preis in seinem festlichen Glanze vorüberschweben — mit seinem charakteristischen Thema, welches durch alle Stimmen hindurchwandelnd wie der Puls durch den ganzen Gesang hindurchschlägt: *o beata* — so ganz den begeisterten Ruf ausdrückend, wie er weitausgreifend hoch und lange ansetzt und nun heruntersteigend auf die Hauptsilbe die ganze Betonung entladet — mit den reichen Achtelgängen, welche nirgend selbstständig sind, sondern immer gleichsam den Anlauf bilden zu der steigernden Wiederholung des preisenden Anrufes — mit dem schwungreichen, immerfort auf seine glänzende Betonung hineilenden *et gloriosa Trinitas* — mit den plötzlich eingehaltenen Tönen da, wo die heiligen Namen ausgesprochen werden: *pater et filius et spiritus*, wobei jener glänzende Schmuck verstummt, auf dass sie nur mit frommer Ehrfurcht ausgesprochen werden, bis bei dem *sanctus* der frühere Glanz und Schwung sich wieder in Bewegung setzt — und mit den leichten freudigen, in silberhellem Flusse dahersprudelnden Alleluja's — es ist ein ungemein feines und schwungreiches Lied, wie sich deren nur unter Palestrina's Compositionen finden, von dessen Anmuth aber und leichtbeschwingter Begeisterung die Brühler Aufführung kaum einen entfernten Begriff geben konnte.

(Schluss folgt.)

Berliner Briefe.

Den 24. August.

Nachdem wir eine Reihe von Wochen auf das beschränkt waren, was uns die kleineren Theater, namentlich das Friedrich-Wilhelmsstädtische und das unter Gottes freiem Himmel musicirende und deklamirende Sommertheater von Kroll vorsetzten, hat nun auch die Königliche Oper ihre invaliden und ferienmüden Kräfte wieder in Thätigkeit gesetzt; reisende Nachtigallen machen ein Repertoir möglich, ohne aber dass sie im Ganzen im Stande wären, uns unsere fehlenden Primadonnen zu ersetzen; auf der Strasse verschmachten wir vor Hitze und Staub, im Theater vor Hitze und Langeweile; aber es hilft doch nichts, denn wir müssen uns allmälig auf den Winter vorbereiten, wir müssen unsere Gäste mit freundlichem oder bösem Gesicht empfangen, je nachdem, u. s. w. Die Königsberger Oper schloss ihre Vorstellungen mit der Fanchon und dem Dorfbarbier. Die Fanchon hat für uns heute keinen Reiz mehr; die Einfachheit ist ohne ursprünglich-geniale Kraft; an Sentimentalität und zwar an altmodischer ist Stoff und Musik überreich; eine Unzahl von Liedern, keine Ensemble's. Dagegen gefiel der Dorfbarbier, zu dem der Text von Weisse, die Musik von Schenk ist; er gab einen neuen Beweis dafür, dass das Beste aus jeder Culturperiode bleibenden Werth hat. Das Friedrich-Wilhelmsstädtische Theater strebt dahin, die komische Oper dermaleinst für Berlin zu repräsentiren; bis jetzt sieht es aber noch mit den Kräften sehr unbedeutend aus. Die wenigen Opern, die in der letzten Zeit gegeben wurden, Czaar und Zimmermann, die beiden Schützen, der Barbier von Sevilla, standen hinsichtlich der Aufführung auf einer sehr niedrigen Stufe; heute giebt man dort das Geheimniss von Solié, eine von den wenigen alten komischen Operetten, die noch hin und wieder auf Provinzialbühnen ein gespensterartiges Dasein führen. Bei Kroll wurde „Je toller, je besser" von Mehul und der Capellmeister von Venedig gegeben. Mehul's Oper hat sehr vielen Dialog und wenig Musik; die Handlung ist überdies von geringem Interesse, die Intrigue ist für uns verwöhnte Menschen platt und ungeschickt angelegt, den einzelnen Personen fehlt mit wenig Ausnahmen individuelles Leben. Aber die Composition hat viel Anziehendes. Mehul ist an Melodie viel reicher, als Dittersdorf; er ist schöner und cultivirter; aber ihm fehlt der Reichthum der Ensemble's und das unvergleichliche Talent Dittersdorf's, auf die einfachste und natürlichste Weise von der Welt in der Darstellung komischer Situationen das Richtige zu treffen. Mehul ist ganz Franzose und Dittersdorf ganz Süddeutscher, ein entschiedener Geistesverwandter Haydn's; in jenem sind alle Eigenschaften, durch die die Franzosen von jeher die Lieblinge Europa's gewesen sind, Grazie, Gewandtheit und Feinheit eben so sehr wiederzufinden, wie in der neuesten französischen Oper; nur haben sie dort ihren einfachsten und naturgemässesten Ausdruck gefunden, während die neueren Componisten zu raffinirten und überspannten Kunstmitteln greifen müssen. Obschon die Aufführung bei Kroll, zum Theil weil sie im Freien statt-

fand, sehr unvollkommen war, so strömte doch das Publikum hinein; die Begierde, die ältern komischen Opern wieder zu sehen, ist plötzlich aus dem Nichts emporgewachsen; und es lässt sich freilich auch nicht leugnen, dass schon der Trieb, die Geschichte der Musik kennen zu lernen, in Berlin wenigstens Berücksichtigung verlangt. Ausserdem wird denn auch die instinktartige Einsicht, dass die subtilen, verzerrten und überladenen Tonstücke, welche die Gegenwart, das eine toller als das andere, producirt, ungeniessbar zu werden anfangen und dass eine musikalische Reaktion höchst nothwendig ist, immer allgemeiner. Auf dem jetzt beliebten Wege können gesunde Naturen nicht weiter folgen.

Die Königl. Oper gab bis jetzt die Norma, den Oberon, zwei Mal die Martha, den Maurer und den Barbier von Sevilla. Als Norma, Rezia und Martha trat Frau Röder-Romani auf, und zwar mit sehr geringem Beifall, oder vielmehr ihre Aufnahme stand auf dem Nullpunkt; es hätte fast Missfallen daraus werden können. Es ging dieser Sängerin ein nicht unbedeutender Ruf voraus; und wenngleich zugestanden werden kann, dass sie für eine Bühne zweites bis drittes Ranges sehr schätzenswerthe Eigenschaften besitzt, so ist doch keine einzige darunter, die auf der hiesigen Bühne einen irgendwie hervortretenden Eindruck machen könnte. Man verzeiht manche Mängel, wenn sie durch grosse positive Vorzüge aufgewogen werden; aber so etwas, was weder kalt noch warm macht, damit bleibe man uns furt. Der Klang der Stimme ist nicht übellautend, aber ohne Seele und Intensität; die Auffassung hält sich in sehr mässigen und bescheidenen Grenzen; die Technik ist, namentlich was die Coloratur betrifft, sehr unvollkommen. Nun war es noch ein grosser Missgriff, dass Frau Röder-Romani als Norma debutirte; denn theils haben wir uns diese Oper längst zum Ueberdruss gesehen, theils schweben uns darin die Bilder einer Lind und Viardot-Garcia vor; und nur noch, wer sich neben diese Künstlerinnen stellen kann, möge es wagen, als Norma in Berlin aufzutreten. Frl. Trietsch, die sonst nicht zu den ersten Kräften unserer Oper gehört, sich aber in den letzten Wochen durch das Talent, mit dem sie in kurzer Zeit bedeutende Rollen übernahm und ausführte, als ein sehr brauchbares Mitglied bewährte, gewann als Adalgise entschieden den Preis über ihre Nebenbuhlerin. Fräul. Marpurg vom Stadttheater zu Aachen trat im Maurer als Frau Bertrand auf; sie ist eine ganz respektable Sängerin, eignet sich aber, wenigstens was den Klang der Stimme betrifft, nicht im Mindesten für die von ihr gewählte Rolle, die durchaus ohne individuelle Ausprägung blieb. Im Uebrigen verschaffte uns ihr Gastspiel einen angenehmen Abend; denn Mantius und Zschiesche sind als Maurer und Schlosser vorzüglich. Frl. Babnigg, von Breslau, die als Martha und Rosine auftrat, darf Anspruch auf Beachtung und lebhafte Anerkennung machen. Ihre Stimme ist nicht gross, aber von bedeutendem Umfang, klar, leicht ansprechend und bis zu einem gewissen Grade auch gefühlvollen Ausdrucks fähig. Als Coloratursängerin wird sie wohl zu den ersten lebenden gehören; sie führt die schwierigsten Dinge von der Welt aus, und, wenn auch nicht immer ohne Fehltritt, so doch in der Regel mit überraschender Sauberkeit und Leichtigkeit. Coloraturen dieser Art zu hören, kann auch Jemanden Vergnügen machen, der sonst im Gesange auf ganz etwas Anderes hinaus ist; denn es klingt, als ob der Ton sich von selbst zu einer Coloratur entwickelte, alle diese Rouladen, Triller, Arpeggien erscheinen als ein selbstständiges Tonleben; in diesem Fall und nur in diesem Fall haben sie künstlerischen Werth. In der Art des Vortrags besitzt Fräul. Babnigg nicht nur Geschmack, sondern auch Feinheit und Bildung; kleine dramatische Züge gelingen ihr meisterhaft. Wir sehen der Fortsetzung dieses Gastspiels mit Vergnügen entgegen. Herr Franz Jäger, von Stuttgart, sang während der Opernferien im Zwischenakt zwei Tenorarien aus dem Freischütz und aus Romeo und Julie. Sohn eines berühmten Tenoristen, scheint er nicht blos den Namen, sondern auch die Stimme geerbt zu haben. Er würde in Berlin sein Glück machen können, wenn er Bildungsfähigkeit genug besässe, um den künstlerischen Anforderungen unseres Publikums zu genügen. *G. E.*

Oeffentliche Prüfung in der rheinischen Musikschule.

Die rheinische Musikschule hat an den drei Tagen des 28., 29. und 30. Juli, Vormittags von 9 bis 1 und Nachmittags von 3 bis 5½ Uhr eine öffentliche Prüfung abgehalten, welche im Allgemeinen sehr erfreuliche Fortschritte ihrer Zöglinge bekundet hat. Dass alle Klassen und in diesen sämmtliche Schüler vorgeführt wurden und Proben ihrer Fertigkeiten und Kenntnisse ablegen mussten, war freilich für die Zuhörer etwas ermüdend, liess aber Jeden, dem es darum zu thun war, einen gründ-

lichen Blick in das Wesen der Anstalt thun, und es verdient Anerkennung, dass es durchaus nicht auf ein Prunken mit den besten Talenten abgesehen war, sondern auf eine gewissenhafte Darlegung des Unterrichtsganges und seiner Erfolge von der letzten bis zur ersten Bildungsstufe.

Die Prüfung erstreckte sich demnach über alle Lehrgegenstände der Anstalt und betraf

A. Klavierspiel. Lehrer die Herren: Director F. Hiller, Ed. Franck, K. Reinecke, A. Ergmann. Nach den Grundsätzen der Anstalt muss jeder Schüler Klavier lernen, (wie umgekehrt wieder jeder Pianist auch Violine lernen muss). Daher kommt es denn, dass die Klavierklasse des Herrn Ergmann an Alter und Befähigung für das Instrument sehr verschiedene Schüler und Schülerinnen enthält, was den Unterricht erschwert. Um so mehr verdienen die Resultate Lob, welche die Bemühungen des Lehrers trotz dem erzielt haben. Ueberhaupt trat das Klavierspiel als eine der glänzendsten Seiten der Anstalt hervor, besonders auch deshalb, weil sich die solide, musikalische, künstlerische Richtung desselben durch alle Klassen durchgehend offenbarte, so dass bei der Uebereinstimmung der Ansichten der Lehrer über das Ziel und über die Methode, durch welche es zu erreichen sei, eine harmonische Entwickelung der Talente herbeigeführt wird, welche die Musikschule zu einer wirklichen Schule der Musik, nicht bloss der Virtuosität macht. Die Fortschritte im Pianospiel waren (verhältnissmässig in allen Klassen) ganz vorzüglich. Wir hörten unter andern einige Rondos von Mozart, Beethoven's Sonate in *as*, das *Capriccio* mit Quartett-Begleitung von Mendelssohn, das Quartett (ursprünglich Quintett) von Mozart, eine Fantasie von Hummel, das Allegro des Septetts von Hummel u. s. w. recht brav vortragen. Auszeichnung verdienen die Vorträge der Frl. Gartz (Etüde von Cramer, Fuge von Bach, Concertallegro in *C dur* von Mozart) und der Frl. Veith (Beethoven's Sonate in *D moll*, Heller's „Forelle"): letztere hat in Bezug auf geistige Auffassung und ausdrucksvollen Vortrag recht erfreuliche Fortschritte gemacht.

B. Orgelspiel. Lehrer Hr. Musikdirector F. Weber. Wir können nur wiederholen, was wir bei der Osterprüfung bereits bemerkt haben, dass die rheinische Musikschule für die so nothwendige Erhebung des Orgelspiels zu künstlerischer Bedeutung in dem westlichen Deutschland vortreffliche Gelegenheit und die beste Hoffnung giebt. Wir hörten von sieben Schülern meist recht gute Vorträge von Orgelstücken von Rink, Hesse und S. Bach. Am meisten genügten Dulcken d. ält. (Fuge in *C moll* von Bach) und Hompesch (Concert in *C moll* von Hesse).

C. Im Partiturspiel, Lehrer Hr. E. Franck, zeigten einige Zöglinge löbliche Anfänge.

D. Violinspiel. Lehrer die Hrn. Th. Pixis, Concertmeister Hartmann, F. Derckum. Auch hier zeugten die Leistungen von Fleiss und Fortschritten. Von den eigentlichen Violinspielern berechtigen die Zöglinge Hartmann und K. Wenigmann zu guten Hoffnungen. Ihre Vorträge der Tonleitern, besonders der schwierigen Mollscalen, der Arpeggien und Etüden waren recht befriedigend.

E. Quartett- und Orchesterspiel unter Leitung des Hrn. Conc.-M. Hartmann. Zwei Quartettsätze von Haydn, der eine von den Zöglingen der 2., der andere von denen der 1. Klasse gespielt, eine Ouvertüre (zur Agrippina) von Händel und ein Sinfoniesatz von Haydn gingen genau und kräftig zusammen.

F. Von Blasinstrumenten kamen Flöte, Lehrer H. Winzer, und Trompete Lehrer H. Schreiber vor. Die Leistungen der Zöglinge de Jong aus Holland (Variationen für die Flöte von Heinemeyer) und Auweiler aus Bonn (Fantasie von Gallay für die Trompete) verdienen Auszeichnung.

G. Gesang. I. Sologesang: Lehrer Herr Kammersänger E. Koch. Die Fortschritte im Gesang werden freilich grösstentheils durch das Material, durch die Stimme, bedingt: wo dieses vorhanden, da hat auch der Unterricht sichtbar gewirkt, z. B. bei Fräulein L. Thelen aus Düsseldorf, welche durch den Vortrag der Arie der Gräfin aus Figaro's Hochzeit zeigte, dass ihre Ausbildung (im Gesange) bedeutend vorangerückt ist. Die Wahl des gedachten Gesangstücks war zu billigen, was wir von der Arie in *Es* aus Don Juan („Mich verlässt der Undankbare") und von der grossen Coloratur-Arie aus den Puritanern nicht sagen können: beide sind zu schwierig, die erstere erfordert (namentlich bei den Modulationen in dem Mittelsatz aus *Es moll* in der vorherrschenden Achtel-Figur) eine bereits über alles Schwanken erhabene Sicherheit und eine vollendete Ausbildung der Stimme; und die andere — wenn auch von Frl. Veith theilweise recht gut vorgetragen — bietet besonders in den auf einander folgenden absteigenden Tonleitern Schwierigkeiten dar, welche nur die Kehlfertigkeit einer Virtuosin überwinden kann. Die erste Scene aus Glucks Orpheus wurde theilweise gut ge-

sungen: eine sichtbare Befangenheit schadete dem Eindruck. Der junge Bassist Hr. Krebs bekundete durch den Vortrag der Arie des Osmin aus Mozarts Entführung gute Fortschritte: besonders lobenswerth ist seine Aussprache, ein wesentlicher Punkt, dem von Seiten der Schülerinnen noch immer nicht genug Aufmerksamkeit gewidmet wird. — II. Chorgesang. Lehrer Hr. Mus.-Dir. F. Weber. Die Hymne in *G dur* von Mendelssohn für Solosopran und Chor wurde recht brav ausgeführt.

H. Harmonielehre, Lehrer Herr F. Derckum; Compositionslehre, Lehrer Herr Kapellm. F. Hiller. Wenn auch noch keine bedeutende Arbeiten vorlagen, so fehlte es doch nicht an gelungenen Versuchen, wie die von den Zöglingen K. Wenigmann, Dulcken d. ält., Hülle u. s. w. gelieferten Proben zeigten. Auch die kleinen Klavierstücke von Fräul. Bleibtreu erregten Interesse. Bei der Prüfung in der Harmonielehre war es erfreulich zu sehen, dass auch drei Schülerinnen die gegebnen Aufgaben gut lösten.

I. Allgemeine litterarische Bildung und Declamation. Lehrer Hr. R. Benedix. Der Unterricht hatte sich über Geographie in der II., über griechische Mythologie in der I. Klasse erstreckt. Die Schüler der II. Klasse zeigten einen sehr bedauerlichen Mangel an elementarischen Kenntnissen und hatten den Unterricht, dessen sie in so hohem Grade noch bedürfen und der eigentlich ausser dem Bereich der Anstalt liegt, schlecht benutzt. Bessere Früchte hatte derselbe in der I. Klasse getragen, doch wurde auch da die Sicherheit in dem Gelernten vermisst. — Im mündlichen Vortrag zeigten sich verhältnissmässig gute Fortschritte: die Lesung des ersten Akts von Schillers Maria Stuart gab davon Beweis, wobei Fräul. L. Reusch besondere Anerkennung verdient.

In der Geschichte der Musik, so wie in den Elementen der Aesthetik war noch kein Unterricht ertheilt worden.

Recht erfreulich war die zahlreiche Theilnahme des Publikums, die sehr vortheilhaft gegen die gewöhnliche Leere der Säle bei wissenschaftlichen Schulprüfungen abstach.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

* Köln den 5. Sept. Dr. Liszt hat auf seiner Rückreise von Bad Eilsen nach Weimar einige Tage in unsern Mauern verweilt. — Der bekannte Liedercomponist R. Franz war ebenfalls hier.

---

* Köln. In der letzten Versammlung der musikalischen Gesellschaft am 30. Aug. hatten wir den grossen Genuss, das 3. Clavierconcert *(F dur)* von Mozart zu hören, welches Herr Ed. Franck spielte. Der Vortrag dieser herrlichen Composition war in jeder Hinsicht vollkommen und bekundete die geistige Verwandtschaft des ausführenden Künstlers mit dem schaffenden. Die Cadenzen, namentlich die im ersten Satz, waren meisterhaft gedacht und ausgeführt, das Ganze ein Bild voll Ebenmaass und klassischer Schönheit.

Henriette Sontag wird den neuesten Nachrichten zufolge nicht mit der italiänischen Oper nach Paris gehen, sondern nach Deutschland kommen. Ihr erstes Concert will sie in ihrer Vaterstadt Coblenz zum Besten der Armen geben.

Berlin. Der Generalmusikdirector Meyerbeer ist zum Mitgliede der musikalischen Abtheilung und des Senats der hiesigen Akademie der Künste ernannt.

Roger hat am 9 August sein Gastspiel in Hamburg begonnen und dort ebenfalls die glänzendste Anerkennung gefunden — Man erzählt, dass ihm in Mainz, wo er in einem Concerte im Schauspielhause sang, von der Galerie herab ein Lorbeerkranz zugeworfen wurde, dessen Band die Inschrift trug: „Das Mainzer Proletariat dem Künstler Roger."

In Dresden soll Rich. Wagners Lohengrin einstudirt werden (?) Man verdankt diesen Entschluss der Direktion besonders den Vorstellungen Tichatschek's.

Am 18. August starb in Berlin die berühmte Schauspielerin Wolff, die letzte grosse Künstlerin aus der Goethe'schen Schule. Im Jahre 1791 betrat sie in Weimar als Knabe Peter in Grétry's Richard Löwenherz zum ersten Male die Bühne. Wer ihre Iphigenie, ihre Phädra gesehen hat, der bewahrt sicher in seiner Erinnerung einen Maassstab für antik-dramatische Kunstgebilde, den er nothwendig an die krampfhaften Darstellungen der Rachel legt und sich dann nach jenen Gestalten voll Ebenmaass und Einheit und klassischer Ruhe zurück sehnt, wie sie die Wolff einst schuf.

Conr. Kreutzer soll noch zwei Opern hinterlassen haben, „die Hochländerin" Text von Bernd v. Guseck, und „König Conradin". Die letztere soll er für sein bestes Werk erklärt haben.

Wien. Graf Stephan Fay veröffentlicht im „Pesti Napló" mehrere interessante Details über den nationalen Violinvirtuosen Johann Liszt, und die von ihm hinterlassenen theils eigenen, theils fremden Compositionen, die meist aus ungarischen Original-Melodien von Liszt, Csermak, Lavotta, Bihari und Gyuricza bestehen, die dem edlen Grafen durch die Wittwe des Verblichenen zugesendet worden sind. Viele der Manuscripte sollen sich blos in fragmentarischem Zustande befinden, dennoch will Graf Stephan Fay, der mit dem Inhalt derselben genau vertraut ist, die Mühe nicht scheuen, dieselben in eigner Person zu ordnen. Die Herausgabe derselben hängt vor der Hand noch davon ab, ob sich — woran übrigens nicht zu zweifeln — ein Verleger für dieselben finden wird. Der Graf gedenkt die ganze Sammlung unter dem Titel „Magyar Flora" in mehreren Heften herauszugeben, und zwar die meisten Piecen vierhändig für's Piano, Einzelnes auch für Quartett und Orchester. Besonders reich soll die Sammlung an den schönsten und originellsten Lassu-Piecen sein, wie überhaupt im „*Lassu magyar*" der tiefste, poetische Zauber ungarischer Volksmusik liegt.

** Kreuznach. Unsere Stadt hatte am 20. und 21. Juli ein Sängerfest, das erste, welches an der Nahe gefeiert wurde. Vom hiesigen wackern Liederkranz veranstaltet, war es ein Fest, das sowohl in musikalischer als geselliger Beziehung höchst genussreiche Stunden bot. Es nahmen daran eine Anzahl städtischer Männergesangvereine aus der südlichen Rheinprovinz, aus Rheinbayern, Rheinhessen und dem Fürstenthum Birkenfeld, Theil. Die Hauptaufführung fand am ersten Tage statt, in welcher der Director des Kreuznacher Liederkranzes Hr. Heinrich Keller die Chöre, der Director des Musikvereins Hr. Aller, die beiden Ouvertüren (zum Freischütz und zu Egmont) dirigirte. Das Orchester war durch Musiker von Mainzer Regimentern verstärkt und die Ouvertüren wurden sehr gelungen ausgeführt. Von den Gesängen erwähnen wir: B. Klein's „Schlachtgebet", Mendelssohn's „An die Künstler", Zöllner's „Gebet der Erde", Becker's „Kirchlein", Neeser's „Waldlied" u. s. w., die ohne Ausnahme vorzüglich vorgetragen wurden und den günstigsten Eindruck beim Publikum nicht verfehlten. — Sehr anzuerkennen ist der Fleiss und die nicht ermüdende Ausdauer, mit welcher die theilnehmenden Vereine die Gesänge in kurzer Zeit eingeübt hatten, so dass es dem wackern Dirigenten möglich wurde, in zwei Generalproben die verschiedenen Elemente so zu verschmelzen, dass der Vortrag aus einem Gusse war. — Der grosse Kursaal war beinah überfüllt und schloss am Festabend nah an 1½ Tausend Menschen in sich, zu denen die Umgegend weit und breit ihre Contingente gestellt hatte.

Die zweite Aufführung war am 21. Juli Nachmittags im Freien auf der Ebernburg. Hier, vor einem gleichgrossen Auditorium traten die Vereine von Kaiserslautern, Simmern, Oberstein und Kreuznach unter grossem Beifall einzeln auf; ihre Vorträge wechselten mit gemeinschaftlichen Chören.

Allgemein wurde der Wunsch ausgesprochen, dass sich in jedem Jahre ein solches Fest in unserer Gegend wiederholen möge, und wie wir hören, sollen bereits die Coblenzer Festgenossen und auch die von Kaiserslautern darauf denken, diese Hoffnung zu verwirklichen. — r.

Zu Dresden gab der Cäcilien-Verein am 1. Aug. ein Concert, in welchem nur Gesangstücke von Bened. Marcello, Jomelli, Caldara, Orlandus Lassus und Seb. Bach aufgeführt wurden. — Die überhandnehmende Wiederauffrischung der Compositionen aus dem 17. und 18. Jahrhundert ist immerhin beachtenswerth und es dürfte der Mühe werth sein zu untersuchen, worin sie ihren Grund habe, und was davon für die Kunst zu hoffen sei.

Zürich. Marie Wieck, welche mit ihrem Vater einen Ausflug in die Schweiz gemacht, hat hier zwei Concerte gegeben, das letzte am 29. Juli im Theater. Der Beifall war ausserordentlich: Männer wie R. Wagner, Abt, Kirchner brachten der jungen Pianistin ihre Huldigungen dar.

In Nowe Alexandrya in der Gegend von Warschau besteht unter dem Schutze der Kaiserin von Russland eine grosse musikalische Unterrichts-Anstalt für junge Mädchen; 240 Schülerinnen werden von 10 Lehrern und Lehrerinnen im Gesang und Clavierspiel in einem sechsjährigen Cursus unterrichtet. Gesanglehrer ist ein Deutscher, Namens Teichmann. Nach den Nachrichten über die letzte Prüfung (25. Juni) scheint die Richtung der Anstalt nicht eben eine klassische zu sein: Gesänge aus Verdischen Opern und pianistische Bravourstücke spielen die Hauptrolle.

Das Holz- und Stroh-Instrument wird merkwürdiger Weise fast nur von Slawen gespielt und nur diese bringen es auf demselben zu Leistungen, denen man die Benennung „künstlerisch" nicht versagen kann. So macht jetzt in Schlesien, besonders in Breslau, ein zehnjähriges polnisches Mädchen, eine Jüdin mit blassen, melancholischen Gesichtszügen, Lenoa Rzimka geheissen, durch das Spiel auf diesem einfachsten aller Instrumente Aufsehen. Ihr eigenthümliches Talent glänzt aber nicht sowohl in den Ouvertüren und Variationen nach neuern Componisten, sondern in ihren Fantasien, in welchen sie slawische Volkslieder mit altjüdischen religiösen Melodien verwebt und auf eine wunderbare Weise die Zuhörer ergreift.

Der weltumsegelnde Virtuose August Möser ist in Bogota, der Hauptstadt von Neu-Granada in Süd-Amerika, mit grosser Auszeichnung aufgenommen worden. Er ist der erste europäische Künstler, welcher in dortigen Gegenden aufgetreten. Von Carthagena aus gedenkt er seine Rückreise nach der Heimath anzutreten.

Herr Möser ist bereits am 20. August ganz unerwartet in seiner Vaterstadt Berlin wieder eingetroffen.

In der vor. Nr. 61 bittet man zu berichtigen:

Seite 483 st. beato, l. beata
„ 484 st. solus l. Solo's
„ — Z. 22 ist das ? zu tilgen.

Preisbewerbung.

Unter den eingegangenen 207 Compositionen eines der drei Gedichte von H. Heine, G. Pfarrius und C. O. Sternau (S. Nr. 39, 1851 den 29. März) haben die Unterzeichneten den Preis von fünfzig Thalern, welchen Herr Musikverleger M. Schloss auf das beste Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers gesetzt hat, einstimmig der Composition des Gedichts von C. O. Sternau: „Du wundersüsses Kind", mit dem Motto:

„Gebt uns ein Lied! —
Wenn ihr begehrt, die Menge!
Göthe's Faust".

zuerkannt. Als Componist ergab sich bei Eröffnung des Zettels: Th. Kirchner in Winterthur im Canton Zürich.

Da Herr M. Schloss erklärt hatte, dass er einen zweiten Preis, von fünf und zwanzig Thalern, hinzufügen wolle, so wurde dieser zweite Preis, ebenfalls einstimmig, der Composition des Gedichts von G. Pfarrius: „Sie war die Schönste von Allen", mit dem Motto:

„Die Musik ist die Mittlerin zwischen
Gegenwart und Zukunft. Jean Paul".

zuerkannt. Der eröffnete Zettel zeigte als Componisten: Karl Reinecke in Köln.

Köln, den 30 August 1850.

F. Hiller. F. Derkum. L. Bischoff.

Rheinische Musikschule
in Köln.

Das Winter-Semester der Rheinischen Musikschule beginnt Anfang October. Anmeldungen zur Aufnahme von Schülern bittet man an das Sekretariat der Schule (Marzellenstrasse Nro. 12) richten zu wollen, welches auf schriftliche Anfrage jede nähere Auskunft bereitwilligst ertheilt.

Die Prüfung der angemeldeten Schüler findet den 26. September, Morgens 10 Uhr im Locale der Musikschule, St. Marienplatz Nro. 6 statt.

Der Vorstand der Rheinischen Musikschule.

Bei **G. C. Knapp**, Verlagshandlung in Halle, ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

W. A. Mozart's

sechs beliebteste Opern im vollständigen Clavierauszuge mit dem Originaltext und deutscher Uebersetzung.

Prachtausgabe

mit den Partituren verglichen

von

A. E. Marschner.

In sechs Lieferungen. — Musikalienformat.

Erste Lieferung: **Die Zauberflöte.** Mit deutschem Texte. **150** Seiten, geh. **2** Thlr.

Zweite Lieferung: **Don Giovanni.** Mit italiänischem und deutschem Texte. **245** Seiten, geh **3** Thlr

Im Drucke höchst correct und deutlich, ist diese Ausgabe in ihrer Ausstattung **unstreitig die schönste, eine wahre Prachtausgabe,** und unter allen in gleichem grossen Notenformate **die billigste,** indem sie noch **nicht den dritten Theil** des gewöhnlichen Musikalienpreises kostet.

Bei ***A. Diabelli & Co.***, K. K. Hofmusikalienhändler erschienen:

Neuere Lieder von H. Proch,

mit Pianoforte-Begleitung.

	Sgr.
Geständniss. (Mit tausend Zungen sagt ich Dir gern.) op. 117	15
Am heiligen Abend. op. 118	15
Romanze a. d. Singspiele: Die Perle von Chamounix, für Sopran. op. 119	10
— f. Alt od. Bariton	10
Der Muttersegen. Lied aus dto. op. 121	10
Unter den dunklen Linden. Lied. op. 122	15
Nachtgesang. (Wenn schweigend gesunken). op. 123	10
Sehnsucht. (Zu den Bergen, hoch und ferne). op. 124	15
Der Grossvater. op 125	10
Il Gondoliero. Canzonette. (Mädchen komm). op. 126	15
Frühlingswehmuth. op. 127	10
Wo ein treues Herz in Liebe vergeht, f. Sopran od. Tenor op. 128	15
Dasselbe für Alt oder Bariton	15
Wiederfinden. op. 129	15
Das treue Lied. Einsam steh ich, für Sopran oder Tenor op. 130.	10
— f. Alt od. Bariton	10
Liebestöne. Stumm ist der Schmerz, f. Sopr. od. Ten op 131.	10
— f. Alt od. Bariton.	10
Der stille Zecher. f. Bariton od. Bass op. 132	15
Tirolerlied. (Herrlich Tirolerlied). op. 133	10
— f. Alt od Bariton	10
Das Auge. (In den Augen liegt das Herz). op. 134	10
Rheinsehnsucht. (Mein Herz ist am Rhein)	10
Das Schwabenmädle. Lied in schwäbischer und österreichischer Mundart. f. Sopran od. Tenor. op. 135	15
— f. Alt od. Bariton.	15
Wunsch. Lied op 136	10
Des Kindes Traum. op 137	10
Judenmädchens Klage op. 138	15
Nacht's. Ständchen, f. Sopr. od. Tenor. op. 139	10
— f. Alt od. Bariton.	10
Schlummerlied. op. 140	15
Morgengruss. f. Sopr. od. Tenor. Op. 141	10
— f. Alt od Bariton.	10
Das Heer der Sterne. op. 144	10
Wanderlust. f. Sopr. od. Tenor. op. 145	10
— f. Alt od. Bariton.	10
Trinklied. f. Bariton. op. 146	10
— für Bass	10
Ich hab sie im Traum geseh'n. op. 152	10
Reitertrost. op. 153	10
Nimmer lächelt mir die Freude. Romanze f. Tenor. op. 154.	15
— f Bariton	15
Der Fischer. (Meerscene). op. 155	15
Ewiges Glück. op. 156	15
Sehnsucht nach der Heimath. f. Sopr. op. 157	10
— f. Alt od. Bariton	10
Von nächtlichem Schweigen umgeben. Romanze für Tenor. — f. Bariton. op. 158	10
Die Mutter wird mich fragen. op 159	10
Das Muttergottesbild. — Widmung. op. 160	10
Vesper. op. 161	10
Winterlied. op. 162	10
Woher dieser Schnee? Thema und Variationen. op. 164. f. Sopran — f. Alt.	15
Das sehnende Herz	10
Liedes-Zauber. op. 166	10
Das Blümlein. op. 167	15

Im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig erschienen so eben:

Chatterton, J. B., Erinnerungen aus **Antigone** von F. Mendelssohn-B. — Duett für Harfe und Pfte. oder 2 Pfte. 15 Ngr.

Franz, R., 12 Gesänge von Burns, Rückert und Osterwald, für eine Singstimme mit Bgltg des Pfte. Op. 4. Heft 1. II. **(Neue veränderte Ausgabe)** à Heft 20 Ngr.

Kücken, Fr., Du schöne Maid. Gedicht von Sternau, für 4 Männerstimmen (Solo-Quartett). Der **Concordia** in Bonn zugeeignet Op. 56. Heft II Nr. 1. Part. & St. 10 Ngr.

Onslow, G., Nonette pour Violon etc. Op 77 arrangé pour Piano à 4 mains par H. Enke 2 Thlr.

Willmers, R., Gondelfahrt. Barcarole für das Pfte Op. 79. 20 Ngr.

Leipzig, 15. August 1851.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 63. **Cöln**, den 13. September 1851. II. Jahrg. Nro. 11.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Von dem Lehrer-Gesangfeste in Brühl

am 19. August,

nebst fernern Bemerkungen über den Vortrag älterer Kirchenmusik.

(Schluss.)

Auch das obwohl äusserst einfache *pater noster* von Palestrina ist nicht mit jener Leblosigkeit componirt, die da mit rhythmischer und dynamischer Trockenheit Takt an Takt fügt: — jeden Vers und jeden Theil des Verses höre ich sich declamatorisch gliedern, zuerst für sich den Anruf *pater noster*, dann abgegliedert und zusammen *qui es in cœlis* mit auf letzteres Wort hineilender und auf ihm verweilender Betonung; bei *sanctificetur* höre ich die Silben forteilen auf die durch Rhythmus wie Harmonie glänzend bezeichnete Hauptsilbe und nun mit ausdrucksvoller Breite *nomen tuum* mit besonderer Auszeichnung dieses *tuum* sich anschliessen und einen Abschnitt bilden, in den der andere Chor mit neuer Periode einfällt. So höre ich die einzelnen Bitten von Wort zu Wort in der ihnen natürlichen, von den Harmonieen kräftig und sinnreich unterstützten bedeutsamsten Declamation, ich höre das wirkliche von der Musik, nur noch geistiger und intensiver belebte Gebet. Insbesondere vernehme ich auch noch bei dem *et ne nos inducas in tentationem* durch Harmonie und Rhythmus zugleich den auch in der Melodie liegenden besondern ernsten Ausdruck, dann aber mit der ganzen Innigkeit der Bitte das *et libera nos*; in seiner zunehmend breitern Bewegung macht sich die Fülle der hier sich miteinander vereinigenden und im Wechsel der Accorde überbietenden Chöre und der kräftige Ruf des *libera*, der buchstäblich durch die verschiedenen Stimmen wandelnd auf jedem neuen Viertel neu ans Ohr schlägt, erst recht bemerklich — eine zurückhaltende Bewegung, welche sich endlich noch in schwache Achtelgänge auseinanderdehnt, welche in dem wie in frommer Zuversicht sich auflösenden Schlussaccorde ihren beruhigenden Abschluss finden. Man kann das fast als Regel aufstellen für diese Gesänge, dass da, wo sich die halben Noten und die Viertel im Verlaufe theilen und in Achtelgänge auseinandergehen, eine gewichtigere, zurückhaltende Bewegung eintreten muss; man denkt sich heute, nachdem die Musik nach und nach alle solche Mittel längst verbraucht hat, wo Achtel und Sechszehntel beständig und überall vorüber rollen, schwer zurück in eine Zeit, wo solche einfache Mittel noch mit ungeschwächter Kraft und Wirkung angewendet wurden. — Grade so, wie hier, ist es auch am Schlusse des *magnificat*, wo mit den eintretenden Achtelgängen bei *seculorum* die Bewegung zurückgehalten und zunehmend immer hartnäckiger gehemmt wird.

Auch das Lasso'sche *salve regina* höre ich schon gleich ganz anders anfangen, als in dem Brühler Abdrucke und Vortrage. In einem glänzenden, aus dem allmäligen Zutritte der Stimmen Kraft sammelnden und erst bei dem Auseinandergehen der Stimmen zu dem folgenden Accorde sein ganzes *forte* entfaltenden *crescendo*, und ebenso unter der beiliegenden Formel des Tenores sich wieder zurückziehenden *decrescendo* sehe ich das *salve* in bedeutsamer Declamation für sich vorausgeschickt; nun folgen die einzelnen preisenden Bezeichnungen, mit ungemeiner Freiheit jede musikalisch wiedergegeben: *regina misericordiæ*, auf die betonte Silbe von *misericordia* hineilend, *vita* mit zweimaliger, inniger Schilderung, welche sich unter zartester Stimmen-

führung zu einer selbstständigen Periode sanft abrundet, *dulcedo*, von einer der Stimmen mit bezeichnendem Tone schon vorher angestimmt, mit neu ansetzendem kurzem Auftacte, lang und innig premirter Haupt- und tonlos verklingender Endsilbe, und wieder abgegliedert das *et spes nostra*, welchem nun nochmal mit weit auseinander gelegten Stimmen ein kräftig ausgerufenes *salve* folgt, bei welchem die Schlussformel des Sopranes nicht so hinschnellen, vielmehr sich grade recht ausdrücklich ausbreiten soll zu einem gewichtigen und ausdrucksvollen Rufe: *salve!* Nun erst, nachdem dies *salve* langsam ausgeaungen, steigen die Stimmen lebhaft hinter einander auf mit dem *clamamus*, welches sich in glänzendem Umschwunge der Accorde in die Höhe wirft, bis bei den Worten *exules filii Evæ* dieser Aufschwung und dies Drängen wieder eingebeugt und die Periode unter nachlassender Bewegung zu sanftklagendem Schlusse ausneigt; dann die Schilderung des *suspirare* mit den syncopirten Tönen, mit schweren und gedehnten Klängen des *gementes et flentes*, und so fort mit erschöpfender Ausbeutung des Textes von Wort zu Wort bis zu dem reizenden Schlusse hin, wo die innigen Aurüfe o *clemens, o pia, o dulcis* in sanfter Steigerung nach einander aufsteigen, dann aber gleichsam mit sich niederbeugender Ehrfurcht, wofür auch der Gang des Basses characteristisch ist, ganz ruhig und fromm *virgo Maria* gebetet wird (wie der Bass niedersteigt, so lässt auch der Ton nach, der nur noch zu der Betonung der Mittelsilbe von *Maria* anwächst und von da ab immer mehr und mehr verklingt) mit namentlich lang gezogenen Tönen in dem vorletzten Takte, aus welchem nur so der sanftauflösende Schlussaccord hervorgehen kann. — Und endlich das einfach-grossartige *Magnificat*, bei welchem man an die ganze Herrlichkeit des mächtigen Freistaates erinnert wird, wo diese massenhaften Tonschöpfungen erfunden wurden und die grossen politisch-kirchlichen Feste zu begleiten pflegten. Die Berührung einiger wenigen Stellen der ausgedehnten Composition möge genügen, den nothwendigen Vortrag zu characterisiren. Wenn denn das erste Wort in dem Choraltone vorgesungen ist, wodurch der ganze Gesang gleichsam an den Gottesdienst angekettet wird, so muss das *anima mea dominum* des sofort einfallenden Chores in seiner natürlichen und ausdrucksvollen Declamation sich anfügen d. h. die Worte *anima mea*, deren wichtige Betonung von selbst in den Noten liegt, müssen einfach declamirt, *dominum* aber mit aller Kraft und Bestimmtheit der Stimme hervorgehoben und, damit dies möglich werde, auch recht gedehnt gesungen werden: denn das muss man hören: es lobet meine Seele meinen Herrn und Gott. Ist nun auf dessen letzter Silbe der andere Chor mit *et exultavit* eingefallen, so müssen diese Worte, auf welchen der Accord nicht wechselt, auch vierstimmig gerade so recitirt werden, wie sie einstimmig im gregorianischen Gesange rhythmisch lauten würden (namentlich bei diesen ältern Compositionen wird häufig auf jene einfache Recitationsweise zurückgegangen, worin, da dabei auf den eigentlichen liturgischen Gesang der Kirche Bezug genommen wird, eine besondere Feierlichkeit liegt); mit dem Wechsel des Accords tritt das *spiritus meus* hervor, welches grade so als wäre es im $^3/_4$ Takt geschrieben zu betonen ist, und wie vorher das *dominum*, so werden hier die entsprechenden Worte *in deo salutari meo* mit breitem nachdrücklichem Vortrage hervorgehoben. Auch das auf der Schlusssilbe von dem dritten Chore eingesetzte *quia respexit* muss wieder recitationsmässig klingen mit tonlos verklingender letzter Silbe, bei *humilitatem* eilt der Ton auf die mit klingendem Accord markirte Betonung, und erst bei dem von dem Componisten bedeutsam hervorgehobenen *ancillæ* tritt der festere und rhythmisch bestimmtere Vortrag ein und rundet sich mit gemach gesungener Schlussformel des Sopranes zu einem Abschnitte ab. Wenn nun der ursprüngliche Chor, um den Gesang weiter zu leiten, mit dem *ecce enim* einfällt, welches aufmerksam machend dreimal von den sich aufnehmenden Chören wiederholt wird, und zu dem auf diese Weise angekündigten *ex hoc beatam me dicent* sich schon zwei Chöre ineinander flechten, dann aber *omnes generationes* durch den Zusammenklang sämmtlicher zwölf Stimmen gewaltig bezeichnet wird, so muss, dass dieser Einklang aller Stimmen gehörig wirken und die rhythmische und declamatorische Manchfaltigkeit, welche in diese Tacte hineingearbeitet ist, (sind hier doch fast alle erdenklichen Permutationen der Aussprache und der rhythmischen Verbindung in die verschiedenen Stimmen vertheilt) sich recht vernehmlich machen können, über diese Tonmassen nicht ohne Unterschied leicht weggeschritten, sondern es muss ihnen Raum gelassen werden, sich recht auszubreiten, namentlich auch in dem dritten Tacte, dass dieser auch nach dem Vorhergegangenen noch den declamatorischen und zugleich abschliessenden Nachdruck erhalte, der ihm gebührt. An dieser Stelle tritt eine Generalpause ein, die erste in dem Psalme und fast die einzige — denn in dieser Gattung von Gesängen sind solche Pausen

überhaupt äusserst selten; in allen übrigen bei dem Feste Genungenen stellte sie sich nur noch einmal wieder ein: in der Mitte des *o beata*, wo aber gleichsam der erste Theil des Liedes schliesst und ein zweiter, ausdrücklich abgesonderter (mit den Worten *o beata — unitas*) anhebt (man durfte dort auch daraus schon den mehr zurückhaltenden und einen Abschnitt bezeichnenden Vortrag den vorhergehenden *alleluja* entnehmen, den mein Gefühl bei der Aufführung auf das empfindlichste vermisste), und in dem *magnificat* erscheint die Pause nur noch einmal gegen den Schluss hin, wo das *et in secula seculorum* wörtlich wiederholt wird. Eine solche Pause bildet dann einen ungefähren Einhalt, wie er dem, was vorhergegangen, überhaupt dem Zusammenhange, entspricht. Ein ähnlicher Abschnitt, wie bei den Worten *omnes generationes* bildet sich später, wo der Componist im Verlaufe des *a progenie in progenies* die Worte *timentibus eum* mit besonderm Ernste hervorzuheben für gut findet. Auch hier thürmen sich wieder alle Stimmen zu bedeutsamem Ausdrucke auf und bilden einen langsam auslaufenden Abschnitt. Nach heutiger Weise würde an solchen Stellen etwa ein Halt geschrieben. Die Alten haben weder Halte, noch sonst irgend rhythmische Zeichen den Noten hinzugefügt, aber nicht etwa, weil sie keine Unterschiede gemacht hätten, sondern umgekehrt, weil sie unablässig hätten anmerken müssen, was sich am Ende doch Alles nicht bezeichnen lässt, und weil es für sie auch stillschweigend von dem Inhalte und der Musik selbst fortlaufend vorgeschrieben war, aus welcher Quelle denn auch wir es heute wieder herauszuschöpfen haben. — Ich will nur noch Einzelnes bemerken. In all den Stellen wo die Achtel vorkommen: *fecit potentiam* (was gleich dem *dispersit*, zu dessen Characteristik auch die kleinen Pausen zu Hülfe genommen sind, nicht kräftig und energisch genug vorgetragen werden kann) und *Sanctum nomen eius* oder *ad patres nostros*, *et semini eius in secula* und namentlich noch *et nunc et semper* muss vollständig Zeit gelassen werden zu einer deutlichen, genau artikulirten und zugleich schönen und ausdrucksvollen Declamation. Und so kann denn auch das rhythmisch schwierige *a progenie* ohne Anstoss gesungen werden, ohne dass ein so manerirt zurückgehaltenes *misericordia eius* vorherzugehen braucht. Die Worte *deposuit potentes* und *exaltavit humiles* hatten fast ihre Rolle miteinander vertauscht; das *deposuit* muss, wie der ganze Satz, ruhig und ernst, im Gegensatze dazu aber in dem einfallenden *tempus perfectum* das *et exaltavit* lebhaft und bewegter, mit einem durch das Steigen der Chöre von selbst schon unterstützten langen preisenden *crescendo*, hingemalt werden, bis auf dem Worte *humiles* durch das, dem Ende der Perioden natürliche, abschliessende Zögern wieder eingelenkt wird in die frühere ruhigere Bewegung des $^4/_4$ Taktes. Wie denn dieser $^3/_2$ Takt, der in den alten Compositionen sehr häufig auch in einzelnen kleinern Stellen zwischen dem $^4/_4$ Takte erscheint, gewöhnlich zur Steigerung der Lebendigkeit — bei einem *alleluja* oder *osanna* oder *lætitia* oder *gaudent etc.* — in Anspruch genommen wird. Und warum gleich wieder *forte* bei dem *esurientes?* Der Natur der Sache nach wird jede Bezeichnung verfehlt sein, von welcher das Motiv sich nicht im Texte entdecken lässt — selbstständige musikalische Effecte giebt es hier nicht; wo man deren zu finden glaubt, hat man sich nur getäuscht. Ganz still und ruhig vielmehr muss seinem Sinne gemäss das absichtlich ganz in die Tiefe gelegte *esurientes* vorgetragen werden; auf solcher Unterlage soll die glänzende Schilderung des *implevit bonis* emporsteigen, aus der Tiefe in die Höhe, aus der Stille in den vollen Klang der vielen hohen Stimmen, während das darauf folgende *et divites dimisit inanes* grade den umgekehrten Weg zurückzulegen hat. Und muss das *gloria patri et filio et spiritui sancto* nicht ganz bestimmt unter allem Uebrigen sich bemerklich machen und durch einen besonders hervortretenden und gewichtigen Vortrag von dem Vorhergehenden wie von dem Folgenden sich scheiden und in sich abrunden? Von dem *seculorum amen* sprach ich schon früher, was jedesmal, von den Tenoroctaven wie von Trompeten angekündigt, mächtig einsetzen, dann zu einer energischen Hervorhebung der beiden betonten Silben sich ausbreiten und unter den in die Stimmen nacheinander vertheilten einhaltenden Schlussformeln sich immer mehr zum Schlusse dehnen muss, in Brühl aber der besten Kraft entbehrte, weil es nur so — heruntergesungen wurde. Freilich wird, einen solchen die Intentionen des Componisten überall genau und deutlich hervorkehrenden Vortrag hinzustellen, grade in Brühl unter den obwaltenden Verhältnissen äusserst schwierig sein, wo die Mitwirkenden überall herum zerstreut sind und nur zu Einer vollständigen Generalprobe Gelegenheit gegeben ist. Noch höher aber, als diese zu berücksichtigende grosse Schwierigkeit rechne ich die Geschicklichkeit des dortigen Dirigenten, dasjenige, was er einmal lebhaft aufgefasst hat und will, durch alle Hemmnisse hindurch auch wirklich zu erreichen.

Ich vergass im Obigen ganz des *Sicut cervus*, dieser berühmten und geistreichen Composition des Palestrina. Auch sie ist im Stande, einen ganz andern Eindruck hervorzubringen, als dies in Brühl möglich war. Hr. Töpler hat den Beweis geliefert, dass er es verstehe, die Stimmen zu zähmen und einzuhalten, dass das *dolce* der Frömmigkeit nicht verletzt werde. Und es ist richtig: es darf nie heftig, nie leidenschaftlich gesungen werden in der Kirche, das *forte* darf, ich möchte sagen, nie von aussen an diese Gesänge herantreten, aber von innen heraus, mit der gehörigen Ruhe und Vorbereitung darf und muss zuweilen auch die grösste Kraft der Stimmen sich entfalten. Die ganze Composition dieses *sicut cervus* beruht auf dem Ausdrucke des *desiderat*. Damit dies denn ganz unzweideutig hervortrete, muss in diesem Liede allenthalben — namentlich bei dem *ita, ita desiderat*, überall, wo die Periode einiger Stimmen zu Ende neigen will, aber eine dritte oder vierte mit neuem Ansatze den Strom des Verlangens wieder aufnimmt und weiter führt — mächtig Ton gezogen und mit langer erschöpfender Ergiessung des Stimmklanges das so tief-characteristisch ausgedrückte *desiderium*, dieses beständige Auf- und Abwogen des ewig unbefriedigten Verlangens, dieses Lechzen wie der Hirsch nach Wasser wiedergegeben werden. Wenn ich nicht irre, so konnte in diesem Liede, wo die Kinder keine Schwierigkeiten in den Weg legten, auch die Besetzung glücklicher gewählt werden: alle Kinder ohne Unterschied würde ich zu der obern Stimme vereinigt haben, da diese an sich wegen der tiefern Lage wenig hervortritt (bei der alten Originalausführung durch Männer but sie die hellsten Töne), während sie grade intensiv nicht mächtig genug sein kann, um den Reichthum der übrigen Stimmen, welche sich überall ausdrucksvoll bewegen und selbstständig Wesentliches singen, zu bewältigen; die zweite Stimme, welcher in Brühl, wenn ich mich recht erinnere, Tenöre beigemischt waren, würde ich ganz jenen discretsingenden Tenören übergeben haben, die auch in den andern Stücken zum Theil noch höhere Partieen ausführten. Wegen der berührten Umstände ist übrigens grade dieses Lied sehr schwer genügend zur Darstellung zu bringen.

Ich wiederhole es: nicht als Tadel will ich Alles das, was sich bei diesen Bemerkungen herausgestellt hat, ausgesprochen haben — es würde bei dem wirklich Geleisteten im höchsten Grade ungerecht sein. Aber verschweigen durfte ich doch auch auf der andern Seite nicht, wie viel bei allem bereits Erreichten und dankbar Anzuerkennendem für die nächsten Jahre noch immer zu thun und zu erstreben übrig bleibt. Denn das will ich gar nicht glauben, was mir während ich schreibe, referirt wird, dass man für's Erste zu feiern gesonnen sei und für das kommende Jahr nicht eine Feier in gleicher Weise beabsichtige. Die Mühe und Anstrengung muss allerdings gross sein und ruht dieselbe zu meist auf der Schulter eines Einzelnen; begreiflich, dass er im ersten Augenblicke nach vollbrachtem Werke vor Allem diese Anstrengung empfindet und sich für die nächste Zeit derselben entziehen zu müssen glaubt; allein im Ernste und schliesslich wird man doch dem offenbaren Bedürfniss, der endlich wach gewordenen Begeisterung, dem augenscheinlich steigenden Interesse und vor Allem dem höhern über alles gewöhnliche Vergnügen hinausliegenden Ziele gegenüber nicht von Ermüden sprechen wollen. — In einem vortrefflichen Erdreich hat sich eine kräftige Wurzel ausgebreitet — sie wird emporsteigen zu einem prächtigen Baume, der das Land beschattet — mit Ehren wird der unter uns genannt sein, der ihn mit selbstverläugnender Begeisterung zu Nutz und Frommen Vieler gepflanzt und aufgezogen hat.

Heimsœth.

Londoner Briefe.

Den 15. August.

Ich habe Ihnen in meinem letzten Bericht schon von Thalbergs Oper „Florinda" gesprochen; ich habe seitdem noch einer Aufführung derselben beigewohnt, sie hat mir das allgemeine Urtheil, wie ich es mir bei der ersten gebildet, bestätigt.*) Nur die Aeusserung, dass Thalberg das „Glück" gehabt habe, einen Operntext von Scribe zu erhalten, muss ich zurück nehmen: die „Florinda" gehört zu den schwächsten Erzeugnissen der fruchtbaren Firma E. Scribe, wenngleich manche Scenen, wie sich das von Scribe nicht anders erwarten lässt, jene Situationsdramatik bieten, welche allerdings dem Componisten Stoff zu dramatischer Musik im Grossen gibt, aber nicht die geringste Gelegenheit zur Zeichnung von Charakteren durch die Musik. In der ganzen Oper ist kein einziger hervorstechender Charakter, der die Theilnahme fesselte. Die Handlung geht im maurischen Lager vor Ceuta und in Ceuta selbst vor sich, um's Jahr 711, aber der Gegensatz zwischen Arabern und Spaniern kömmt nicht zur Er-

*) Vergleiche Nr. 56 (II. Nr. 4) S. 446.

scheinung, weder in religiöser noch in nationaler Hinsicht. Der letzte Gothenkönig Roderich hat sich in maorische Tracht gehüllt, um durch das Heer der Belagerer nach Ceuta zu gelangen, wo der Graf Julian befehligt, dessen Tochter Florinda Roderichs Werbung, weil sie ihn für einen Moselmann hält, zurückweist. Roderich entführt sie aus dem Kloster der h. Irene bei Ceuta. Man begreift freilich nicht, warum sie Julian aus der sichern Festung ins frei liegende Kloster geschickt hat — aber was thut das? Spaziert doch auch Munuzza, der maurische Feldherr, ungehindert in die feste Stadt der Spanier und bringt dem Grafen die Nachricht jenes Mädchenraubs — stürzt doch Florinda, die übrigens ihren Räuber liebt, ebenfalls plötzlich wieder in die Arme ihres Vaters — erscheint doch auch Roderich, der wahrscheinlich über das arabische Lager weg geflogen ist, auf einmal wieder in Ceuta! Der Bruder Florinda's, Favilla, fordert den König zum Zweikampf — (ein Turnier bildete auch schon den Schluss des ersten Aktes); er wird verwundet. Dies und die Entführung der Tochter bringen den Vater, den Grafen Julian, zu dem Entschluss der Rache, er verräth Ceuta den Arabern. Da tritt Roderich auf, bietet der Florinda Hand und Thron — zu spät! die Feinde sind schon Meister der Stadt, Favilla fällt zum Tode verwundet, Julian ist in Verzweiflung und Roderich rettet sich und Florinda mitten durch Feinde und brennende Trümmer.

Sie sehen wie das zusammen und durcheinander gewürfelt ist: an Spektakel fehlt es nicht, wohl aber am Schauspiel, d. h. an dem eigentlichen Drama. Die Ouvertüre lässt kalt und führt die Hauptgedanken zu wenig durch. Im ersten Akt ist ein Quintett aus *As dur* das beste Musikstück, auch der Turniermarsch und das Finale sind tüchtig gearbeitet. Der zweite Akt dürfte der gelungenste sein. Freilich ist der musikalische Stoff, den er darbietet, schon hundertmal bearbeitet — ein kirchlicher Klostergesang, ein Chor von Nonnen hinter der Scene und im Contrast damit eine Leidenschaftsscene der Florinda, zu welcher die Worte: „Mein Gott, wenn Du mich wirklich zu Dir rufst, so reisse erst die Liebe zu ihm aus meinem Herzen!" das Thema liefern, endlich ein grosses Duett zwischen ihr und Roderich: allein der Tondichter hat diesem Stoff neue Farben zu geben verstanden, freilich aber auch den Sängern dabei eine Aufgabe gestellt, welche die gewöhnlichen Kräfte überschreitet. Im dritten Akt zeichnet sich, nach einer unbedeutenden Balletscene, die eben so gut wegbleiben kann, das Finale durch gründliche Arbeit aus; von diesem Stücke gilt im besondern, was von der ganzen Musik im Allgemeinen: Thalberg hat zu viel und das Viele zu gut geben wollen, es ist mehr regelrecht durchgeführte Arbeit, als Flug der Fantasie und schöpferische Poesie der Töne. Im vierten Akt ist das Quartett zwischen Julian (Lablache), Favilla (Reeves), Roderich (Calzolari) und Florinda (Sophie Cruvelli) offenbar das vorzüglichste Musikstück, ja vielleicht das beste in der ganzen Partitur. Trotz dieser mancherlei einzelnen Schönheiten ist der Eindruck des Ganzen doch kein erhebender, kein hinreissender, begeisternder: aber man verlässt das Haus mit grosser Achtung für den Componisten, der es gewagt hat, den Salon zu verschmähen, in welchem er als ein Gestirn erster Grösse glänzte, um sich den Zutritt zu dem Pantheon zu erringen, in welchem die Bilder der Meister der schaffenden Kunst aufgestellt sind.

Ueber Lumley's Theater fehlt es übrigens nicht an Gerüchten, die zum Theil eben so gehässig als falsch und lächerlich sind, zum Theil aber recht witzige und manchmal sehr treffende Anspielungen auf die wirklichen Verhältnisse zu Tage fördern. Seine neun bis zehn *Prime Donne* machen ihm viel zu schaffen. Er hat sie von allen Nationen, Italiänerinnen, Spanierinnen, Deutsche und Französinnen, und für jeden Geschmack, sehr jugendlich und sehr reif, klein und gross, durchsichtig schlank und stattlich beleibt; einige begrüssen das Morgenroth ihres Talents und ihrer Laufbahn, andere stehen in der Mittagssonne derselben, und noch andere neigen sich zum Abend. Eine jede wollte nun nichts weniger als die erste „erste Sängerin" sein, und da das Publikum nur eine oder zwei auf den höchsten Rang stellte, so gab es Klagen, Zorn, Empörungen die Menge, die aber der galante Theaterdirektor durch geschicktes Laviren zwischen diesen Sirenen, durch Zugeständniss einer gewünschten Hauptrolle für eine jede von ihnen und durch geschickte Anfrischung eines wankenden Rufes vermittelst trefflicher *manoeuvres de réclame* zu stillen oder wenigstens vor schroffem Ausbruch zu wahren wusste.

Einen Meisterstreich der Art hat er, wie genaue Kenner der Geheimnisse der Theater-Verwaltung wissen wollen, in jüngster Zeit gemacht. Seit mehreren Wochen zischelte man sich allerlei in die Ohren, was wenn nicht auf einen offenbaren Bruch, doch auf eine bedeutende Missstimmung zwischen Frau H. Sontag und Herrn Lumley schliessen liess. Man sprach von nicht gelösten Verbindlichkeiten des

Direktors, von nicht befriedigten contractmässigen Forderungen der berühmten Sängerin, anderer noch abgeschmackteren Gerüchte zu geschweigen. Alles das erhielt dadurch, dass die Sontag in der That nicht auftrat, eine scheinbare Bestätigung. Und Alles war Comödie! Die Barbieri-Nini war auch engagirt; sie musste an die Reihe kommen und machte denn auch in einigen Rollen *furore*. Nun auf einmal wird durch ebenso geschickte Organe die belebende Nachricht von der Versöhnung der Frau Sontag und des Herrn Lumley verbreitet. Man hofft, man zweifelt, man wettet. Da erscheint mit grossen Buchstaben die Ankündigung: „H. Sontag wird am Sonnabend im Barbier von Sevilla wieder auftreten". Man reisst sich um die Billets, alle Logen sind bereits vergriffen, die Guinee-Plätze steigen bis zu zehn Guineen — und der schlaue Direktor hat der Sängerin frische Lorbeern und seiner Kasse einen fruchtbaren Goldregen verschafft!

Weil ich einmal im Zug bin, so will ich Ihnen auch noch ein Epigramm mittheilen, dessen freilich etwas boshafte Beziehung Sie leicht enträthseln werden. „Wenn man nichts anderes mehr anzufangen weiss, sagt ein Spottvogel, so schreibt man eine Oper. Das ist so ein Zeitvertreib für die spätern Jahre. Da ist z. B. ein Künstler, der sein ganzes Leben lang ein vortrefflicher Organist gewesen ist; er hat mit seltner Vollkommenheit Orgel gespielt und ganz Europa hat ihn gefeiert und vergöttert. Auf einmal langweilt es ihn Orgel zu spielen: er kennt sein Instrument sehr gut, warum sollte er nicht eine kleine Oper in vier Akten schreiben? Gleichen die menschlichen Stimmen nicht den Orgelpfeifen, die menschlichen Lungen nicht den Blasebälgen? Wer gut auf die Tasten schlagen und das Pedal tüchtig trampeln kann, bah! der kann genug, um sich mit Einem Ruck zwischen Rossini und Meyerbeer zu setzen! Man fühlt, es geht auf die Neige — und anstatt sein Testament zu machen, schreibt man eine Oper."

L.

Beurtheilungen.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, der 98. Psalm für 8stimmigen Chor u. Orchester, zur Feier des Neujahrstages 1844 in der Domkirche zu Berlin comp. Op. 91. (Nr. 20 der nachgelassenen Werke) Partitur. Leipzig, bei Fr. Kistner.

Mendelssohn schrieb den vorliegenden Psalm für den Domchor in Berlin zum Neujahrstage 1844. Was zunächst die äussere Einrichtung betrifft, so beginnen zwei theils in einander greifende, theils auch bloss zur Verstärkung der Harmonie verwandte Chöre *a capella* den Lobgesang: Singet dem Herrn ein neues Lied! in einem feurigen auf zwei Themen beruhenden Allegro (61 Takte); dann folgt ein kurzes *Andante lento* (28 Takte), ebenfalls *a capella*, zu den Worten: „Der Herr lässt sein Heil verkünden u. s. w.", in dem Chor und Solo abwechseln; und erst dann tritt zu den Worten: „jauchzet dem Herrn" das volle Orchester nebst der Orgel ein; die Harfe tritt bedeutsam und charakteristisch hervor, zwei Chöre, von denen jeder *unisono* gehalten ist, alterniren und greifen in einander in kurzen, je aus zwei Takten bestehenden Sätzen; mit den Worten: „Das Meer brause" wird der Chor wieder mehrstimmig, alle Orchesterkräfte wirken zusammen; endlich bei den Worten: „Er wird den Erdkreis richten" beginnt ein feuriges Allegro für 4stimmigen Chor und volles Orchester; die Bässe setzen das erste Thema: „Singet dem Herrn" wieder ein, auf diesem und einem zweiten Thema beruht der Schlusschor, der sich in mächtiger Zusammenraffung aller Kräfte zu dem energischen und majestätischen Schlusse forttreibt. Ausnahmsweise ward zu diesem Psalm die Mitwirkung des Orchesters benutzt, da der Domchor sonst stets *a capella* singt; es lässt sich allerdings nicht leugnen, dass der Klang der menschlichen Stimme das der Kirche Angemessenste ist; mit richtigem Takt aber fühlte Mendelssohn heraus, dass der volle Jubel dieses 98. Psalms, um zu dem reichsten möglichen Ausdruck zu gelangen, auch der instrumentalen Kräfte bedürfe. Um aber einerseits den Forderungen der Kirche zu genügen und andererseits einer in diesem Fall, bei der Vorzüglichkeit der ausführenden Kräfte, erreichbaren Steigerung sich nicht zu berauben, setzte er die erste Hälfte des Psalms *a capella* und hat dadurch allerdings die allgemeine Ausführbarkeit desselben erschwert; denn der Dirigent, der es unternimmt, ihn öffentlich aufzuführen, muss sich auf die reine Intonation seines Chores vollständig verlassen können. Einen etwas nachtheiligen Einfluss auf die Gestaltung des vorliegenden Psalms hat der Umstand gehabt, dass er nicht länger als höchstens 15 Minuten dauern durfte; es konnte somit keiner der vier Sätze, aus denen der Psalm besteht, zu so reicher Entfaltung kommen, als er vielleicht ohne diese äussere Hemmniss gefunden hätte, ein Uebelstand, der uns namentlich an dem zweiten, nächstdem an dem dritten Satze sehr merkbar erscheint; die Unruhe, die Mendels-

sohn schon an sich eigenthümlich war, wird dadurch noch gesteigert. Wir sind nicht der Meinung, dass Mendelssohn für den reinen lyrischen Kirchenstil, der von dem dramatischen, nicht für den Gottesdienst bestimmten Oratorienstil scharf zu unterscheiden ist, eigentlichen Beruf hatte. Ihm fehlten für diesen Zweck mehrere Eigenschaften: vor Allem ruhige und plastische Erhabenheit, contrapunctische Mannigfaltigkeit (deren er wenigstens bei weitem nicht in dem Grade Herr war, wie Bach oder die alten Italiäner) und die Fähigkeit, alle modernen weichlichen Reizmittel zu verschmähen. So scheinen uns z. B. die Unisono-Stellen im dritten Satz darum unkirchlich, weil sie eben ihrer musikalischen Unfertigkeit wegen einen etwas fanatischen Eindruck machen, der uns in der heutigen Kirche keine Berechtigung mehr zu haben scheint, sondern nur noch für die Vorstellung des religiösen Gefühls sich eignet, von dem andere Zeiten und Völker erfüllt waren. Vieles in der Modulation ist zu gereizt, und zwar theils, indem es zu weichlich, theils indem es zu gewaltsam und fast krankhaft ist. Was indess den ganzen Wurf des Werkes betrifft, so gehört es unstreitig zu denen, die Mendelssohn in einer glücklichen Stunde verfasste. Das Feuer und die Energie des Rhythmus haben hinreissende Macht; namentlich ist die Wirkung des hinzutretenden Orchesters, wie ich aus eigener Erfahrung weiss, sehr bedeutend. Der Psalm ist sowohl in Partitur als im Clavierauszuge erschienen; gewiss wird kein Gesang-Verein versäumen, ihn kennen zu lernen.

—6—.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

* Cöln. Der Pianist Theodor Kreusse aus Groningen ist hier anwesend und wird in der musikalischen Gesellschaft sein Sinfonie-Concert spielen. — Am 10. d. M. gab die Aachener Opern-Gesellschaft unter Direction des Herrn Dr. Würth, Bellini's Norma; Frau Küchenmeister-Rudersdorff, welche die Titel-Rolle sang, wurde mehrmals stürmisch gerufen.

Cöln. In der letzten Versammlung der musikalischen Gesellschaft hörten wir einen talentvollen jungen Pianisten, Herrn Gunsberg aus Paris, einen Schüler von Chopin. Unter den Zuhörern war auch Dr. Liszt.

Liszt hat acht Tage bei uns verweilt, aber nur Wenige haben das Glück gehabt, ihn im vertrauten Kreise zu hören. Diese sind von der zauberischen Gewalt seines Spiels und von dem grossartigen Charakter seiner neuesten Compositionen mehr als je zur Bewunderung hingerissen worden.

* Elberfeld. Wir werden hier auf den 21. Sept. ein Gesangfest veranstalten, wozu die Liedertafeln der benachbarten Städte aus Rheinland und Westphalen eingeladen sind. Ausser den einzelnen Gesangvorträgen der fremden Vereine ist folgendes Programm für das Gesammtconcert bestimmt: 1) Festouvertüre von G. Heuser (Manuscript). 2) Kreutzer: Der Tag des Herrn. 3) Beethoven: Die Ehre Gottes. 4) Neithardt Hymne: So weit, soweit die Schöpfung reicht. 5) Spontini: Ouvertüre zur Vestalin. 6) Mozart: O Isis und Osiris 7) Mendelssohn: An die Künstler.

Berlin. Zu der am 15. October bevorstehenden Aufführung von Spontini's „Olympia" sind vom Könige 14,000 Thlr. angewiesen worden. Die früheren Dekorationen, bekanntlich von Schinkel, gehörten zu den schönsten des Opernhauses und waren in Erfindung wie in der Ausführung einzig dastehende Kunstwerke. Ohne der Meisterschaft unserer jetzigen Dekorationsmaler irgendwie nahe treten zu wollen, können wir doch nur den dringenden Wunsch aussprechen, die Schinkel'schen Conceptionen, falls die Ausführungen derselben durch die Länge der Zeit gelitten haben sollten, wieder aufzunehmen, da Brillanteres wohl, aber dem klassischen Boden der „Olympia" Angemesseneres nicht geliefert werden kann.

Eine interessante Kunsterscheinung steht Berlin für den Monat Oct. in dem Klaviervirtuosen und Componisten F. Eduard Doctor und seiner Gattin bevor, deren Reise in Amerika im letzten Jahre einen des vereinten Talentes und der Liebenswürdigkeit dieses Künstlerpaares würdigen Erfolg hatte.

Kassel. Ueber Kreutzer's Oper „Aurelia" bringt die Kasseler Zeitung folgende Besprechung: Am 20. ist zur Feier des Geburtsfestes des Kurfürsten die Oper „Aurelia", Text von Carl Gollmick, Musik von Conradin Kreutzer, bekanntlich eines der nachgelassenen Werke dieses Componisten, hier zum ersten Male in Scene gegangen und hat seitdem zwei Aufführungen erlebt. Das Sujet ist dem bekannten Schauspiel „der Wald bei Hermannstadt" entnommen und besteht dem hauptsächlichen Inhalte nach in Folgendem. Almarich, Herzog von Siebenbürgen, wird um die ihm bestimmte Braut Aurelia, Prinzessin von Bulgarien, betrogen. Der Verrath wird von des Herzogs erstem Feldherrn und Botschafter, Dubreslaw, verübt. Er, dessen Geleite die Prinzessin anvertraut ist, lässt sie auf dem Wege zu ihrem Bräutigam, bei Nacht im Walde überfallen, ihres Schmuckes berauben und übergiebt sie nebst Beretin, ihrem Kanzler, den er selbst tödtlich verwundet zu haben glaubt, den Händen von Räubern, die er gedungen, um Aurelia zu morden, wogegen er, um noch mehr an Ansehen und Macht zu gewinnen, im Einverständniss mit seiner Schwester Olfriede, diese mit den Kostbarkeiten Aurelien's schmückt und sie, die für den Herzog in Liebe erglüht, ihm als Aurelia vorstellt. Aber die wirkliche, von Dubreslaw todt geglaubte Prinzessin wird am Leben erhalten. Von Mitleid für Jugend, Schönheit und Unschuld bewegt, und überdies durch einen aus der Ferne klingenden religiösen Gesang seltsam ergriffen, schenken die Räuber der armen hilflosen Aurelia das Leben und überlassen sie ihrem Schicksal. Im Walde allein und verlassen wird sie von Komar, einem Landmanne, und dessen Sohn Milos angetroffen und nachdem sie, ihren Stand und Namen verschweigend, erzählt, dass sie überfallen und beraubt sei, von beiden freundlich aufgenommen und erhält bei ihnen eine Freistatt. Gelegentlich, wo Almarich mit seiner vermeintlichen Braut bei Komar anspricht und einige Zeit verweilt, wird ihm Aurelia unter dem Namen Rosa vorgeführt und macht bei ihm einen tiefen Eindruck, der bei der sichtbaren Unruhe, die Olfriede bei Aureliens Anblick zu erkennen giebt, noch vermehrt wird. Aurelia aber, schutzlos und ungekannt, dabei einfach ge-

kleidet und zitternd vor den Verfolgungen Debreslaws und Olfriedens, von denen sie erkannt wird, verbirgt fortwährend ihr hartes Geschick. Erst in dem Augenblick, wo Almarich mit Olfrieda zur Trauung sich begeben will, wird durch Borotin, den Kanzler Aureliens, welchen Dobroslaw ermordet glaubt, das Verbrechen enthüllt und in Folge dessen Aurelia als Prinzessin von Bulgarien und Almarichs wirkliche Braut anerkannt, zumal, da sie das Geheimniss offenbart, welches sich an eine Kette knüpft, die zu ihrem Schmucke gehört, dessen man sie im Walde beraubt hatte. Soviel in Kürze über den Inhalt des Buches, das sich sehr gut für die musikalische Bearbeitung eignet; die Form desselben ist durchaus opernmässig. Die Musik ist im Allgemeinen der Situation angemessen und dabei in den Formen des Tonsatzes einfach und klar; nur fehlt es den Gedanken hin und wieder an melodischem Schwung und anziehender Originalität; sie sind übrigens meist edel, nur bisweilen zu ruhig gehalten, bieten aber im Ganzen so viel Sinnvolles, Wohlthuendes und Schönes, dass wir die Oper als eine erfreuliche Bereicherung unseres Repertoires anzusehen haben. Die bisher stattgehabten beiden Aufführungen der Oper waren in den meisten Stücken zufriedenstellend und zeichneten sich dabei vor allem die Vertreter der Hauptpartieen: Frl. Molende (Aurelia), Frl. Meyer (Olfriede) und die Herren Schloss (Almarich), Biberhofer (Debreslaw) und Hagen (Miles) vortheilhaft aus. Auch die Scenerie und Kostüme, namentlich im letzten Akt, waren angemessen und geschmackvoll, insbesondere hatten sich die vom Hrn. Balletmeister Martin arrangirten Gruppen und Tänze und die Ausführung derselben von Hrn. und Frau Martin nebst den übrigen Mitgliedern des Balletpersonals allgemeinen und verdienten Beifalls zu erfreuen.

Eduard Devrient, als Künstler, Dichter und Schriftsteller ausgezeichnet, wurde 1801 in Berlin geboren, ist der Sohn eines angesehenen Kaufmanns, war für den Stand des Vaters bestimmt, aber frühzeitig schon musikalischen und poetischen Uebungen und einem leidenschaftlichen Hange zur dramatischen Kunst ergeben, betrat im April 1819 die königl Bühne in Berlin und blieb ihr Mitglied 25 Jahre lang, in welcher Zeit er lange als Sänger thätig war. Die Ausdehnung seines Gebietes als Sänger bezeichnen die Partien des Jesus in Seb. Bach's Passionsmusik — zu deren Wiederbelebung er 1828 Mendelssohn veranlasste und unterstützte — und des Barbiers von Rossini. — Auch seine literarische Thätigkeit wandte sich zunächst der Oper zu: 1827 Hans Heiling, 1831 die Kirmes, 1832 der Zigeuner. — Von Jahr zu Jahr mehr dem Schauspiel zugewandt und die Oper verlassend, nahm er von 1835 ab das Rollenfach ein, welches P. A. Wolf früher gespielt hatte: Posa, Hamlet, Tasso u. s. w, dichtete nun auch für's Schauspiel: 1833 das graue Männlein, 1834 die Gunst des Augenblickes, 1837 Verirrungen, 1839 der Fabrikant, 1841 treue Liebe, 1843 „Herr Baroe", in Umarbeitung unter dem Titel: „Wer bin ich", erschienen. — Die Lebenstendenz Eduard Devrient's: der Schauspielkunst die Anerkennung ihrer echten Bedeutung und dahin zielende Einrichtungen zu verschaffen, tritt schon in einem Aufsatze hervor, den Wolff's Theateralmanach 1836 mittheilt und der die Bildung eines Schauspielervereins in Berlin veranlasste, deutlicher in seinen Briefen aus Paris 1839 und der Schrift „Ueber Theaterschulen" 1840. Nachdem Hr. Küstner Intendant der Berliner Hoftheater geworden, folgte Eduard Devrient 1844 dem wiederholten Rufe: die Oberregie des Dresdener Hoftheaters zu übernehmen. Mit welchem Erfolg er da wirkte ist bekannt, eben so, dass er 1846 nur vor dem Konflikt mit den persönlichen Interessen seines Bruders Emil vom Amte zurücktrat und sich auf seine Stellung als Schauspieler beschränkte, im Charakterfache z. B. Nathan, Carlos in Clavigo, Marinelli, Perin, Riccaut, der Vetter, der alte Magister u. s. w. Von seinen literarischen Arbeiten ist zu erwähnen seine wichtige „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", von der 1848 drei Bände erschienen, während der vierte ihn jetzt beschäftigt: 1849 die Reformschrift „das Nationaltheater des neuen Deutschlands", welche durch den preussischen Kultusminister v. Ladenberg veranlasst worden war; 1851 die Schrift „das Passionsschauspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit". Sämmtliche „dramatische und dramaturgische Schriften" sind bei J. J. Weber in Leipzig erschienen.

(Salon.)

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

X

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 64. **Cöln,** den 20. September 1851. **II. Jahrg. Nro. 12.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Friedrich Chopin.

Von

F. Liszt.

VII.

(S. Nr. 53, 54, 55, 56, 57, 60.)

Im Jahre 1836 hatte George Sand nicht bloss ihre *Indiana*, *Valentine* und den *Jacques*, sondern auch die *Lelia* herausgegeben, jene Dichtung, von der sie später sagte: „Wenn es mir leid thut sie geschrieben zu haben, so ist das nur deshalb der Fall, weil ich sie nicht mehr schreiben kann. Da ich wieder in eine ähnliche Gemüthslage gekommen bin, so wäre es jetzt eine grosse Erleichterung für mein Herz, wenn ich dieses Werk wieder von neuem anfangen könnte". *) In der That musste die Aquarellmalerei des Romans ihr matt erscheinen, nachdem sie den Meissel und Hammer des Bildhauers geführt und jene halb kolossale Bildsäule geschaffen, jene grossen Linien, jene breiten Halbflächen, jene gewundenen Muskeln modellirt hatte, welche in ihrer monumentalen Ruhe doch eine schwindelnde Verführung in sich tragen und die uns, wenn wir sie lange betrachten, schmerzlich bewegen, als wenn durch ein umgekehrtes Pygmalions-Wunder der liebende Künstler eine lebendige Galathea in schwellender Lust und mit einer Seele voll Liebe in Stein gebannt, ihren Odem erstickt und ihr Blut starr gemacht hätte, um ihre Schönheit zu verewigen. Wenn die Natur auf solche Art in ein Kunstwerk verwandelt wird, so tritt zur Bewunderung nicht die Liebe hinzu, sondern wir begreifen im Gegentheil mit wehmüthigem Gefühle, wie die Liebe sich in Bewunderung verwandeln kann.

Um jene Zeit hörte G. Sand einen Freund Chopin's, einen von denjenigen Musikern, welche ihn bei seiner Ankunft in Paris am freudigsten aufgenommen hatten, öfters über diesen ausserordentlichen Künstler sprechen. Sie hörte, wie mehr als sein Talent, wie sein poetischer Geist gerühmt wurde, sie lernte dessen Compositionen kennen und bewunderte ihre liebevolle Anmuth. Der Reichthum an Gefühl, den diese Dichtungen enthielten, die Ergiessungen eines Herzens voll Adel in so erhabenen Tönen, machten einen tiefen Eindruck auf sie. Einige Landsleute von Chopin sprachen ihr von den Frauen ihrer Nation mit einer Begeisterung, welche damals durch die frische Erinnerung an die erhebenden Opfer, die so viele edle Polinnen in dem letzten Kriege gebracht hatten, noch über das gewöhnliche Maass gesteigert ward. Sie erblickte durch diese Schilderungen und durch die dichterischen Ergüsse des polnischen Künstlers hindurch das Ideal einer Liebe, welches die Formen eines Cultus des Weibes annahm. Sie wähnte, dass hier, bewahrt vor aller Abhängigkeit und gesichert vor jeder Unterordnung, ihre Rolle sich bis zu der Feenmacht einer Peri, jenes höhern menschenliebenden Wesens erhübe.

Sie war nicht fremd in den Regionen der übernatürlichen Welt; die Natur schien vor ihr, wie vor einer bevorzugten Tochter ihren Gürtel gelöst zu haben, um ihr alle Reize, alle Launen, alle holden Scherze der Schönheit zu enthüllen. Derselbe Blick, der die grössten Maassverhältnisse zu umfassen vermochte, verschmähte es nicht, das Farbenspiel auf den Flügeln der Schmetterlinge zu verfolgen

*) *Lettres d'un Voyageur.*

und das wunderbare Gewebe, welches das Farnkraut wie einen Baldachin über die Waldbeerstaude breitet, zu studiren; gern behorchte sie das Flüstern des Bachs, lauschte dem Zirpen der Grille auf dem Stoppelfelde und folgte dem boshaft neckenden Tanze des Irrlichts über den Sümpfen und dem feuchten Rasen der Wiesen. In ihrem Schlummer besuchten sie jene „unbekannten Freunde aus dem fantastischen Lande, in welchem das wirkliche Leben wie ein halb verwischter Traum erscheint;“ sie spielte mit den Gebilden des Märchens und kannte jedes Geheimniss der Geisterwelt.

Sie war also begierig, den Sterblichen kennen zu lernen, den sein Flügelschwung nach jenen Gefilden trug, „welche die Sprache nicht schildern kann, die aber irgendwo auf Erden oder auf einem jener Planeten vorhanden sein müssen, deren Licht wir im Walde, wenn der Mond sinkt, so gern betrachten“ — jenen Künstler, den nach einem Unmöglichen über den Wolken in den azurnen Regionen seine Liebe, seine Sehnsucht hinzog. Aber ach! auch dort erlöschen Sonnen, die edelsten Gestirne der Plejaden verschwinden, Sterne fallen wie leuchtende Thautropfen in ein Nichts, dessen Abgrund wir nicht kennen; und wenn die Seele sich in die Betrachtung dieser Savannen des Aethers, dieser blauen Saharah mit den kreisenden Oasen vertieft, versinkt sie allmälig in eine melancholische Stimmung, welche weder durch Begeisterung noch durch Bewunderung wieder verscheucht wird.

Hatte George Sand diese unheilbare Melancholie vorahnend gefühlt, welche sich am Ende jeder Einbildungskraft bemächtigt, die sich im Verfolgen von Träumen verzehrt, deren Wirklichkeit auf dieser Welt nicht vorhanden ist? Hatte sie die Gestalt geahnet, welche bei solchen fantastischen Naturen die höchste Anhänglichkeit und das vollkommenste Dahinaufgehen, welchem sie gleiche Bedeutung mit dem Worte Liebe geben, am Ende annimmt? Wie fasst man das Geheimniss dieser in sich concentrirten Charaktere, die sich eben so plötzlich auf sich selbst zurückziehen, wie jene Blumen, die vor dem geringsten unfreundlichen Hauch ihre Kelche schliessen, um sie nur in den Strahlen einer günstigen Sonne wieder zu entfalten? Man hat solche Naturen „reich durch Ausschliesslichkeit“ im Gegensatz derjenigen genannt, die da „reich durch überströmende Fülle“ sind. „Wenn sie sich begegnen und sich einander anziehen, so können sie nicht in einander aufgehen; eine von beiden muss die andere verzehren und nur ihre Asche übrig lassen.“ — Ja wohl! das sind eben Naturen, wie das zerbrechliche Wesen des Künstlers, dessen Andenken diese Zeilen geweiht sind, eine war: sie gehen unter, indem sie sich selbst verzehren, denn sie wollen und können nur das Eine Leben leben, das den Forderungen ihres Ideals entspricht.

Chopin schien anfangs eine gewisse Scheu vor dieser Frau zu haben, welche alle andern so hoch überragte und wie eine delphische Priesterin so Vieles aussprach, das andere nicht auszusprechen vermochten. Er vermied, er verzögerte ihre Begegnung. G. Sand kannte und ahnete diese sylphenartige Furcht nicht: sie kam ihm entgegen, und ihr Anblick zerstreute sehr bald das Vorurtheil, welches er bis dahin gegen schriftstellernde Frauen hartnäckig genährt hatte.

Im Herbst des Jahres 1837 bekam er Anfälle eines Uebels, welches ihm von da an fast nur eine halbe Lebenskraft liess. Beunruhigende Symptome zeigten sich und nöthigten ihn nach dem Süden zu reisen, um der strengen Winterluft zu entgehen. Frau Sand, welche stets so wachsam und mitfühlend für die Leiden ihrer Freunde war, wollte ihn nicht allein reisen lassen, da sein Zustand so viel Sorgfalt und Pflege heischte, und entschloss sich ihn zu begleiten. Man wählte die Insel Majorka zum Aufenthaltsort, weil dort die Seeluft, mit dem milden Klima verbunden, denen, die an der Brust leiden, sehr zuträglich ist. Wiewohl er bei der Abreise so angegriffen war, dass man ihn nicht wiederzusehen glaubte, so überstand er doch dort eine lange schmerzliche Krankheit und seine Gesundheit stellte sich in so weit wieder her, dass sie mehrere Jahre lang in besserm Zustande blieb.

War es das Klima allein, das ihn ins Leben zurückrief? Fesselte ihn das Leben nicht durch seinen höchsten Reiz? Vielleicht blieb er nur am Leben, weil er leben wollte; denn wer weiss, wo die Rechte des Willens über unsern Körper aufhören, wo die Herrschaft der Seele über den Leib endigt? — Alle Strahlen des Glücks trafen in dieser Epoche auf Chopin zusammen, und wie, wenn die Sonnenstrahlen sich in dem Brennpunkt eines Kristalls vereinigen, dieser zerbrechliche Heerd eine Flamme entzündet, die nichts irdisches hat, so wurde von jenen sein Leben wieder angefacht und leuchtete damals am hellsten. Dort in der Einsamkeit, umspült von den blauen Wogen des mittelländischen Meeres, überschattet von Citronenbäumen, athmete er die Luft ein, nach welcher die Naturen, die hienieden keine Heimath haben, ein ewiges Heimweh empfin-

den, die Luft jenes geträumten Landes, das man trotz aller Wirklichkeit und aller Hindernisse dennoch so leicht entdeckt, wenn man es zu Zweien sucht, die Luft jener Heimath der Ideale, wohin man Alles, was einem lieb und theuer ist, mitnehmen möchte und mit Mignon sagen: „Dahin, dahin lass uns ziehn!“

Während der ganzen Dauer seiner Krankheit verliess Frau Sand keinen Augenblick das Lager des Mannes, der sie bis zum Tode liebte und mit einer Innigkeit, die ihre Stärke nicht verlor, als ihre Freude dahin war, und sich selbst dann treu blieb, als sie schmerzlich wurde; „denn es scheint, als wenn das hinfällige Wesen des Tondichters sich in dem Brennpunkt der Bewunderung für jene Frau verzehrt habe. Andere suchen das Glück in ihren Neigungen; finden sie es nicht mehr darin, so schwinden auch diese Neigungen allmälig. So ist es fast bei Allen: er aber liebte um zu lieben. Kein Leiden konnte ihn davon abbringen. Seine Liebe konnte nach dem Rausche der Wonne in die Phase des Schmerzes treten; aber erkalten konnte sie nie. Der Augenblick des Erkaltens würde der Stillstand seines Herzens gewesen sein, denn seine Liebe war sein Leben geworden“.

In der That war Frau Sand für Chopin ein überirdisches Wesen geworden, welches die Schatten des Todes von seinem Lager verscheucht hatte. Sie umhegte ihn mit jener Alles errathenden, liebevoll besorgten Pflege, welche oft heilsamer ist als die Mittel, welche die Kunst des Arztes bietet. Sie wusste dabei nichts von Ermüdung, von Abspannung, von langer Weile; weder ihre Kräfte, noch ihr Geist erlagen der Aufgabe. Endlich liess das Uebel nach, und „die Todesahnung, welche an Chopins Herzen nagte und jede ruhige Zufriedenheit untergrub, wich allmälig immer weiter: der leichte Sinn und die liebenswürdige Heiterkeit der Freundin verscheuchten die trüben Gedanken, die finstern Vorgefühle, und fachten sein geistiges Leben wieder an“. Das Glück trat an die Stelle der düstern Bangigkeiten mit der siegenden Steigerung eines schönen Tages, der nach einer dunkeln Schreckensnacht am Himmel heraufzieht.

Die Erinnerung an die Tage, welche er auf der Insel Majorka verlebte, blieb in Chopins Herzen wie das Andenken an ein entzückendes Glück, welches das Schicksal auch seinen Begünstigsten nur Ein Mal gewährt. In spätern Jahren sprach er von dieser Periode stets mit tief bewegter Erkenntlichkeit wie von einer Wohlthat, welche das Glück eines Lebens ausmacht, und ohne Hoffnung, dass es jemals möglich sei, eine ähnliche Seligkeit auf Erden zu finden: „die Welt hatte keine Freuden mehr auf diese.“

Die herrlichen Gegenden, welche die Dichterin und der Tonkünstler zusammen durchwanderten, machten jedoch einen schärfern Eindruck auf die Fantasie der erstern. Die Schönheiten der Natur wirkten allerdings auch auf Chopin: seine Seele ward davon erregt und trat in Harmonie mit ihrem Zauber, aber ohne dass sein Verstand sie zergliederte. Als ächter Musiker begnügte er sich damit, den Eindruck des Gefühls aus den Gemälden, die er sah, zu erfassen und zu vergeistigen, und wandte seine Aufmerksamkeit nicht so sehr dem plastischen Theil, der malerischen Rinde zu, die nicht zu seiner Kunst gehörte.

Seit 1840 nahm seine Gesundheit in abwechselnden Zuständen beständig ab. Die Wochen, welche er alle Summer auf dem Landgute Nohant zubrachte, zählte er einige Jahre lang noch zu seinen besten Augenblicken. Dort arbeitete er mit Vergnügen und brachte jedes Jahr mehrere Compositionen mit zurück: allein der Winter steigerte immer sein Leiden. Es wurde ihm schwer, und bald unmöglich, sich Bewegung zu machen. Im Winter von 1846 auf 1847 konnte er fast nicht mehr gehen und eine Treppe nicht ohne schmerzliche Brustbeklemmungen steigen: seit dieser Zeit fristete er nur noch durch die grösste Vorsicht und Sorgfalt sein Leben.

Im anbrechenden Frühling des Jahres 1847 verschlimmerte sich sein Zustand von Tage zu Tage und er wurde so krank, dass man an seinem Aufkommen verzweifelte. Er sprach während dieser Krankheit oft und fast mit ausschliesslicher Vorliebe von der Sand, ohne Bitterkeit und ohne Vorwurf. Thränen traten bei ihrem Namen in seine Augen und die Erinnerung an die vergangenen Tage war ihm ein schmerzlicher Trost.

Trotz der Ausflüchte, die seine Freunde suchten, um ihn davon abzulenken, kam er immer darauf zurück, als hätte er durch die Erinnerung an das Gefühl, welches sein Leben verschönert hatte, das Leben zerstören und in diesem tödtlichen Dufte sich ersticken wollen. Vergebens versuchte man seine Gedanken von diesem Gegenstande zu entfernen; er sprach immerwährend davon — und wann er nicht mehr davon s p r a c h, d a c h t e er nicht dennoch daran? Es war als hätte er an diesem Gifte gesogen, um es nicht zu lange einathmen zu müssen.

Wohl hätte bei der beschränkten Zahl der Tage, die ihm zugemessen waren, der bittere Schmerz, der ihnen ein Ziel setzte, ihm erspart werden sollen! Als ein zartes und zugleich feuriges Gemüth, das aber bei seinem feinen Gefühl und seiner Empfindlichkeit gegen Eindrücke, die seiner Natur zuwider waren, zur innern Befriedigung viel verlangte, hätte er sich begnügt, nur unter den strahlenden Gestalten, welche seine schöpferische Kunst hervorrief, und mit dem edlen Schmerz um das Vaterland zu leben, dem er in seiner Brust eine Zufluchtsstätte gegeben. Aber er wurde ein Opfer mehr, und ein edles, erhabenes Opfer jener augenblicklichen Anziehungskraft zweier in ihrem Streben entgegengesetzten Naturen, die in ihrem plötzlichen Zusammentreffen einen überraschenden Reiz empfinden, den sie für ein dauerndes Gefühl nehmen, und Hoffnungen und Verheissungen, die sie nicht verwirklichen können, zur Höhe dieses Gefühls erheben. Beim Verschwinden des Traum's wird diejenige von den beiden Naturen, welche die weichste und gefühlvollste, die absoluteste in ihren Hoffnungen und Neigungen ist, der es unmöglich wird diese zu übertragen, diejenige sein, welche dahinwelkt oder zusammenbricht. Furchtbare Macht der schönsten und edelsten Gaben des Menschen! Wie oft ziehen sie verheerenden Brand nach sich, wie die Sonnenrosse, wenn die unachtsame Hand des Phaeton ihnen die Zügel schiessen lässt!

Aeltere Kirchenmusik.

Messe *"Or-sus a coup"* für 4 Singstimmen von **Orlandus Lassus**. Nach der heutigen Schreibweise in Partitur gesetzt und mit einer erklärenden Einleitung versehen von **J. G. Ferrenberg,** Vicar und Lehrer an der höhern Lehr-Anstalt in Opladen. Nebst Einlagen gleichzeitiger Meister (*Asola: pange lingua*, *Vecchi: benedictus dominus deus Israel*, *Arcadel: ave Maria*). Cöln, Bonn und Brüssel, J. M. Heberle, 1851 (22½ Sgr. In Partien billiger).

Wenn von denen, welche auf die Künste, sofern sie der Kirche dienen, ihr besonderes Augenmerk richten, die Verwerflichkeit der neuen Kirchenmusik immer lauter articulirt und immer entschiedener auf einen Höhepunkt dieser Gattung in frühern Jahrhunderten hingewiesen wird, so wird es, sollen diese Hindeutungen Folge haben, vor Allem wichtig sein, von den gerühmten Kirchengesängen, von welchen sich hier zu Lande nur an wenigen Orten noch etwas erhalten hat, was auch da meist in einzelnen Heften und in der alten, nicht mehr allgemein verstandenen Notenschrift vergraben liegt, dem Musiker oder Dilettanten, dem die Besorgung der Kirchenmusik obliegt oder der auf dieselbe Einfluss hat, solche Stücke zugänglich zu machen, welche bei den gewöhnlich vorhandenen Mitteln leicht angewendet werden können. Herr Ferrenberg hat durch die gegenwärtige Herausgabe einer Messe von Lassus dazu einen dankenswerthen Beitrag geliefert.

Die Wahl der mitgetheilten Messe ist ganz ausnehmend glücklich. Selbst im Besitze vieler solcher Messen vermag ich darüber zu urtheilen: unter hundert Messen jener Zeit wird man nicht Eine finden, welche praktischer gewesen wäre: sie hat, was sich in dem Maasse äusserst selten findet, genau die gegenwärtig gewöhnliche Stimmenlage, so als wenn sie heute geschrieben wäre; sie kann in der That, wie der Verfasser in der Einleitung bemerkt, überall, von grossen und kleinen Kräften, aufgeführt werden. Diese Messe nun hat er in der heutigen Schreibweise, d. h. in den heute gebräuchlichsten Schlüsseln, mit der heute gewohnten Notenlänge und der heutigen Taktbezeichnung herausgegeben, hat Zeichen zum richtigen Vortrage hinzugefügt und zur Ergänzung dieser Zeichen auch noch eine detaillirte Erklärung der einzelnen Stücke vorangeschickt. Diese Erklärungen eignen sich weniger zum blossen Durchlesen; es ist dafür zu viel in die einzelnen Sätze hineingesteckt, gewissenhafte Genauigkeit hat hier und da den Stil zu sehr beschwert; aber zum Gebrauche beim Studiren und Einstudiren der Gesänge werden sie sich um so praktischer erweisen; derjenige, welcher sich näher mit dem Sinne und Gehalt der Gesänge vertraut machen will, wird sich nicht vergeblich bei ihnen Raths erholen. Wo nur Referent verglichen hat — und er hat dies nach allen Seiten hin gethan — stimmt er mit der Auffassung vollkommen überein. Was von der Messe, dasselbe gilt von den hinzugefügten interessanten Beilagen, von denen die eine ein durch drei Verse durchcomponirtes *pange lingua*, die beiden andern zu gewissen Kirchenzeiten als Einlagen in der Messe anwendbare Stücke sind, sämmtlich von Meistern desselben sechszehnten Jahrhunderts. Dazwischen sind noch überall einzelne aufklärende geschichtliche Bemerkungen eingestreut, wie über die Benutzung der Themata, wovon die alten Messen ihren Namen haben, über die rhythmische Gestaltung in jenen Zeiten, über die Manier der *falsi bordoni* und dergl., welche augenscheinlich aus Selbststudium hervorgegangen sind, da das Meiste, so viel

uns bekannt ist, noch nirgendwo gedruckt zu lesen ist. Endlich sind auch schätzenswerthe Bemerkungen über den Vortrag solcher Gesänge überhaupt und der hier mitgetheilten überall eingeflochten.

Unter diesen Umständen fühlen wir uns aufgefordert, diese mit Sachkenntniss, Fleiss und Begeisterung ausgeführte Arbeit jedem Sängerchore, welcher der Kirche passende Gesänge zuführen, und jedem Musiker und Dilettanten, welcher sich mit der Art und dem Geiste der alten Kirchencompositionen näher bekannt machen will, dringend anzuempfeblen. Wir wüssten nichts, was die Nutzbarkeit dieses Unternehmens, sein völliges Eingreifen in das sich immer mehr herausstellende Bedürfniss nach ächter Kirchenmusik noch erhöhen könnte, als etwa, dass auch die einzelnen Stimmen besonders abgedruckt und verkäuflich wären.

Der Druck des Werkchens ist deutlich und schön, der Preis, wie es scheint, äusserst billig. Da ein Druckfehlerverzeichniss nicht beigegeben ist, so bemerken wir ein paar Stellen der Einleitung, in welchen der Leser doch auf eigne Conjectur angewiesen zu sein scheint: S. XIII., zweite Spalte, Z. 12, wo gedruckt steht: „*et homo* müssen dann die untern Stimmen stets und klingend hervortreten“ — wird es nach der Stelle, von welcher die Rede ist, zu schliessen, wohl „fest und klingend“ heissen sollen. Seite XIX., 2. Spalte, Z. 9 vermuthen wir statt: „der dritte Vers wird wieder feierlicher, lauter, wie dazu die längern Töne, womit er anfängt, schon den Fingerzeig geben“ — wird wieder feierlicher lauten u. s. w. Auch wird S. VIII., 1. Sp., Z. 11, statt: den kirchlichen Sinn herausbringend zu lesen sein: heranbringend, und S. XI., 2, Sp., Z. 9 v. u., welcher (Theil) statt welches (Thema), sowie S. XIV., 1. Sp., Z. 6, welche (Verbrämung) und S. XII., 1. Sp., Z. 12 zu statt in, und bald nachher Z. 22 nieder statt wieder, dann ebend., 2. Sp., Z. 14 nachahmt und S. XVII., 1. Sp., Z. 11 v. u., gewahrt statt gewährt. — Der Notendruck scheint ganz correct zu sein; es ist uns nichts aufgefallen, als dass in dem *Pange lingua* von Asola in dem vierten Tacte des Alt die ganze Note *a* unrichtig scheint. Der Verfasser giebt nicht an, woher er dieses *Pange lingua* genommen; wir vermuthen daher aus einer Abschrift, wie deren von Asola umgehen; wir selbst sahen nun eine solche, wo an der bemerkten Stelle zwei halbe Noten *a g* standen, was offenbar unrichtig ist; Asola wird zwei halbe Noten *b a* geschrieben haben.

Hsth.

Frau Louise Köster

als Fidelio und Valentine in Frankfurt a. M.*)

Ich will einmal denken, die Welt sei noch in dem Zustande patriarchalischer Einfalt, und das einfache Wort könne sich noch Achtung und Einfluss verschaffen. In diesem Falle würde ich sagen: vor allen Dingen hat Frau L. Köster das Glück, zu den Auserwählten zu gehören, die unter allen Bedingungen gefallen.

„Wenn man den bononischen Stein in die Sonne legt, so zieht er ihre Strahlen an und leuchtet auch bei Nacht“ lässt Göthe seinen Werther sagen. Der Beifall der Welt ist diese Sonne, und der begünstigte Künstler gleicht dem bononischen Steine. In diesem Gleichniss ist hauptsächlich der Grund zu suchen, wesshalb auch Frau Köster als fleckenlose Sonne erscheint.

Weit entfernt mich in Zergliederungen über Schule und Darstellung einzulassen — der Kenner bedarf ihrer nicht, dem Laien würden sie nichts nützen und der Enthusiast würde sie nicht beachten — gehe ich von einem allgemeinen Gesichtspunkte aus, wenn ich ganz schmucklos sage: Frau Köster ist eine durchgebildete, wohlgeschulte, vorsichtige, von ihrem Talent entflammte und dasselbe nie überschätzende Künstlerin, die jedoch mehr mit dem Verstand als mit dem Herzen wirkt.

Es ist daher natürlich, wie diese Talente, unterstützt durch ein umfangreiches Organ, dessen Mittellage nur nicht ausgiebig, durch eine edle Gestalt und durch die Macht dramatischer Musik (schon an und für sich ein erregendes Element) eine sinnliche Rührung hervorbringen, welche man nur zu häufig mit der wahren Tiefe des Gefühls verwechselt. So fehlt es Frau Köster bei aller Vielseitigkeit technischer Bildung, und bei dem geistigen Prinzip, das sie beherrscht, doch an der Verfolgung eines höheren und poetischen Ideals. Wir haben dies wahrgenommen in ihrem „Fidelio“, in welchem alles wohlgeformt und durchdacht war, wir aber die Innigkeit des Weibes vermissten; in ihrer „Valentine“, welche zu sehr an die Heldin streifte, als dass unser

*) Wir geben diese kurze Skizze aus dem „Frankfurter Anzeiger“ wieder, weil wir den Verfasser als einen ächten Musikkenner achten und es bei der Art und Weise, in welcher gegenwärtig die Künstler ersten Rangs von der gewöhnlichen Tageskritik besprochen oder vielmehr beräuchert werden, wohlthuend ist, einem vernünftigen Urtheil zu begegnen, welches bei aller Anerkennung einer ausgezeichneten Persönlichkeit doch vor allem die Forderungen der Kunst nicht über den Künstler vergisst. D. Red.

Gemüth dabei hätte angeregt werden können. Nicht minder liess in der letzteren Rolle die Correctheit des Trillers und der Bravour (Duett mit Marcel) noch manches zu wünschen übrig. Frau Köster gibt das seltene Beispiel, dass man Geist haben kann, ohne gerade zu begeistern.

Wenn nun Solche, welche Einfluss auf das Urtheil des Publikums haben, das Feuer eines unbedingten Beifalls schüren, und die überschwengliche Presse auch das ihrige thut, so ist es kein Wunder, wenn die Flamme bald zum Dache hinaus schlägt, und alles Gute, was wir früher bewundert haben oder selbst noch besitzen, rein vergessen wird. Das Neue siegt immer und die Menge denkt nie so lange sie geniesst. Wie ansteckend der uns umtosende Beifallssturm ist, mag selbst der tadelsüchtigste Momuskaecht erfahren, wenn er sich nicht schnell mit dem siebenfachen Erz eines Systhenes umpanzert.

Dem Effect huldigt nun einmal die Masse, und ohngeachtet aller grossen Vorzüge unseres Gastes verschmäht er es doch nicht, die geeigneten Mittel anzuwenden, welche ihr imponiren können: Ein ohne innere Ursache lang gehaltener Ton in der Tiefe, ein gewaltiger Sprung von 2 Octaven hinab, ein Zusatz bis in's dreigestrichene *cis* hinauf am Schluss einer klassischen Arie, freiwilliges Ritardiren, im Adagio hinter der Harmonie Zurückbleiben, so dass musikalische Querstände daraus entstehen, oder störendes Schleppen der Tempi . . . . . das alles würde man bei einheimischen Künstlern als Verstösse gegen den Geist der Composition mit kritischer Schärfe tadeln, während diese und ähnliche Dinge bei hochgestellten Gästen als ein Gebilde der höchsten Vollendung oder einer neuen ästhetischen Auffassung bezeichnet und bis in den Himmel erhoben werden.

Von dem jetzigen Standpunkte unserer Kritik aus betrachtet, werde ich, weil ich gegen den Strom schwimme, unstreitig als ein Antipode dieser Künstlerin angesehen und in den Bann gethan werden, und doch bin ich gerade einer ihrer grössten Verehrer, denn, indem mir ihre Mängel nicht entgehen, bin ich um so mehr im Stande, ihre hohen Gaben verstehen und mit grösserer Sicherheit geniessen zu können. Das scheint mir wenigstens der Vortheil der Fachkenntniss und ruhiger Prüfung gegen den blinden Enthusiasmus zu sein. Ist es aber der Kritik erlaubt, sich ohne Weiteres auf den Olymp zu stellen und die künstlerische Bescheidenheit durch die Fanfaren des Lobes zu betäuben, wesshalb sollte sie nicht auch von der Erde aus das zu erreichen suchen, was sie für Wahrheit erkennt? Desshalb, wenn ich Frau Köster auch nicht mit einem Rosenbaum des Orients oder einem Polarstern in Vergleichung bringe, so sage ich ihr doch mit einer vollen und wohl bessern Ueberzeugung, dass ich sie für eine Künstlerin ersten Ranges halte, die nur auch — wie alle Wesen in der Schöpfung — ihre Schatten wirft, was sie mir hoffentlich nicht übel nehmen wird!

Tages- und Unterhaltungsblatt.

* **Cöln.** Letzten Sonnabend trug Herr Krausse aus Groningen in der musikalischen Gesellschaft sein Sinfonie-Concert vor und lieferte den Beweis, dass er sein Instrument meisterhaft spielt.

Soest. Auch in unserer Stadt wurde am 7. und 8. Septbr. ein Musikfest gefeiert, das erste in Westphalen, und wenn dasselbe auch nicht so glänzend ausgestattet werden konnte, als es bei den Niederrheinischen Musikfesten der Fall ist, so haben wir doch alle Ursache mit dem Erfolge zufrieden zu sein und uns der freudigen Hoffnung hinzugeben, dass wir in der Folge noch Schöneres und Grossartigeres in unserer Provinz veranstaltet sehen werden. — Ein schöner Gedanke war es, der einige Musikfreunde in Arnsberg, Hamm, Lippstadt und Soest beseelte, mit vereinten Kräften grössere Compositionen aufzuführen und höchst lobenswerth der rege Eifer, welcher sich zur Ausführung des gefassten Entschlusses kund gab. — Am 6. d. M. versammelten sich in unserm festlich geschmückten Rathhaus-Saale über hundert Sänger und Sängerinnen und einige fünfzig Orchester-Mitglieder um die Hauptprobe abzuhalten; dieselbe dauerte etwa 6 Stunden. Die Leitung der Concerte hatte Herr Musikdirector Pätsch aus Arnsberg übernommen. Zur Aufführung kamen: Beethoven's Pastoral-Sinfonie, zwei Psalmen von Marcello, zwei Chöre aus Haydn's Schöpfung und das Finale des 3. Aktes aus Hans Heiling v. Marschner. — Wenn auch die Ausführung nicht frei von Mängeln war, so war doch die Wirkung eine befriedigende, überall, sowohl im Chor wie auch im Orchester, wetteiferte man um das Fest zu verherrlichen, um den Beweis zu geben, wie sehr man sich freute auch in der Heimath ein Musikfest feiern zu können. — Der Beifall war gross, besonders bei der Sinfonie. — Der Montag brachte uns eine *Matinée musicale*, in welcher wir mehrere Soli hörten; einige junge Damen aus Soest, Arnsberg und Hamm erfreuten uns mit gelungenen Gesangs-Vorträgen. — Herr Willmar aus Münster spielte die *Es-dur* Sonate v. Beethoven sehr tüchtig und mit vielem Beifalle. — Den Sieg trug jedoch Herr Oscar Schmidt aus Iserlohn (Schüler Davids in Leipzig) durch sein ausgezeichnetes Violinspiel, davon; ein Concert (?) von Allard und eins von Vieuxtemps hatte dieser junge Künstler gewählt und wir gestehen mit innigem Vergnügen, dass sowohl der Vortrag wie die Technik meisterhaft zu nennen sind; möge der stürmische Beifall Herrn Schmidt veranlassen, uns noch recht oft durch sein Spiel zu erfreuen. — Dem Vernehmen nach wird das betreffende Comité eine jährliche Aufführung grösserer Werke durch vereinte Kräfte veranlassen. *M.*

In **Dresden** ist eine Oper von August Pabst: „Die letzten Tage von Pompeji" am 17. August zum ersten Male aufgeführt worden. Das Buch ist von dem Bruder des Componisten nach dem Bulwer'schen Roman bearbeitet, die Scenen sind aber

sehr zerrissen und machen viele Verwandlungen nöthig — ein Uebelstand, der z. B im Oberon selbst einer Weber'schen Musik Eintracht thut. Die Pabst'liche Musik wird von der Dresdener Kritik scharf beurtheilt. Das *Faire* soll der Tonsetzer sehr gut verstehen, aber an musikalische Selbstständigkeit soll nicht zu denken sein. Ueberall zeige sich Geschick, Beherrschung der Formen, gute Technik u. s. w., aber überall auch Anklänge an Italiäner, Franzosen und Deutsche, Donizetti und Verdi, Auber und Adam, Weber und Spohr, vor allem aber an Marschner und Meyerbeer. Das wäre freilich ein etwas weit getriebener Eklekticismus. Der Beifall des Publikums war lebhaft im ersten Akt, wurde aber in den folgenden immer schwächer. Doch haben die zwei nächsten Vorstellungen ziemlich volle Häuser gemacht.

Die Mannheimer Musikgesellschaft hat einen Preis von 7 Dukaten für die beste Composition des Liedes „Muttersprache“ von M. v. Schenkendorf, für 4 Männerstimmen in Musik zu setzen, ausgeschrieben.

In Tiflis ist ein prachtvolles Theatergebäude, das im Jahre 1849 angefangen wurde, vollendet worden. Der Baumeister ist der Architekt Scudieri aus Mailand. Es hat vier Rang-Logen; am Plafond prangen vierzehn Bilder dramatischer Dichter von Aeschylos bis Schiller, aber keins eines Componisten, und doch wird wahrscheinlich die neue Bühne nur der Oper, und zwar muthmasslich der italiänischen, anheim fallen.

Der junge Pianist Alfred Jaell hat in Triest sehr besuchte Concerte gegeben: einige seiner Compositionen im Salonstil, namentlich eine Fantasie über *il Rigoletto* von Verdi, haben sehr gefallen. Er geht über London nach New-York, wo ihn der bekannte Unternehmer Barnum für die Concertgesellschaft geworben hat, mit welcher dieser ein Jahr lang die Vereinigten Staaten bereisen will. — Auf den meisten Theatern von Italien beginnen die Aufführungen wieder mit Verdi'schen Opern.

Auf der Londoner Ausstellung haben 101 Pianofabrikanten Instrumente geliefert, deren Zahl sich auf 173 beläuft Sie vertheilen sich folgendermaassen:

	Aussteller.	Zahl der Piano's.
England	38	68
Frankreich	21	44
Belgien	6	14
Deutschlands Zollverein	18	24
Oesterreich	5	5
Die Schweiz	3	3
Dänemark	1	2
Russland	1	2
Vereinigte Staaten in Amerika	6	9
Canada	2	2
	101	173

Dem Vernehmen nach ist von der Jury nur eine einzige Preismedaille ausgetheilt worden, welche Erard erhalten hat.

Paris. In der letzten Augustwoche fand am Montag und Mittwoch die 324te und 325te Vorstellung von Meyerbeer's Robert der Teufel statt. Nur zwei Sänger von dem gegenwärtigen Personal waren schon bei der ersten Aufführung mit beschäftigt, Prevost und Levasseur, der als Bertram noch immer unübertrefflich ist. Den Robert sang *Gueymard*, der jetzt auch den Johann im Propheten giebt, *Aymés* den Raimbaud, *Mlle. Poinsot* die Alice und *Mme Laborde* die Prinzessin; letztere sang mit Gueymard auch das grosse Duett im zweiten Akt: „*Avec bonté voyez ma peine*“, welches sonst immer ausfiel. — Das dritte Opernhaus *(troisième théâtre lyrique)* sollte um Mitte September mit einer Oper von *Boisselot*: „*la Sorcière*“ eröffnet werden. Auch *Felicien David* hat eine Oper für dieses neue Theater unter der Feder. Nach diesen beiden Opern kommt Rossini's „Barbier“ an die Reihe.

Halévy ist mit der Composition einer neuen Oper: „*le Juif errant* (der ewige Jude)“ beschäftigt. Die Hauptrolle schreibt er für *Massol*, welcher seinen Ruf als vorzüglicher Sänger neuerdings auch in London befestigt hat; die Sopranpartie für die *La Grua*, welche kürzlich in Dresden mit ausserordentlichem Beifall Gastrollen gegeben hat.

Unter den neuesten hier erschienenen Gesangcompositionen macht sich eine Scene für Bass: „Karl Moor an der Donau“ von *Charles Poisot*, in den Salons bemerklich.

Das Engagement der Viardot-Garcia bei der grossen Oper ist gelöst; die Ursachen dieses Ereignisses in der Theaterwelt sind unbekannt. Madame *Tedesco* ist angestellt worden und wird nächstens in der „Königin von Cypern“ auftreten.

Henri Herz ist nach einem langen Aufenthalt in Amerika, wo er bekanntlich selbst in Lima und in San Francisco Concerte gegeben und californisches Gold eingestrichen hat, wieder in Paris angekommen.

Am 3. September trat die Alboni als Fides im Propheten wieder auf: es war die 105te Vorstellung dieser Oper und die Einnahme belief sich auf die höchstmögliche Summe, auf 10,052 Fr.

Vieuxtemps ist nach einem Aufenthalt von einigen Monaten in Frankreich in den ersten Septembertagen wieder nach Petersburg abgereist.

Das grosse Musikfest zu Worcester hat am 26. August begonnen, leider unter der ungünstigsten Witterung, denn es regnete den ganzen Tag: die mitwirkenden Sänger gehörten der italiänischen Oper in London und den Chören von Worcester Herford und Glocester an, zwischen welchen Orten die jährlichen Aufführungen abwechseln Diese ist die 128ste. Das erste organisirte Fest der Art fand 1724 statt; es verbindet sich mit ihm stets ein mildthätiger Zweck und der zuweilen sehr reiche Ertrag der Aufführungen ist für die Wittwen oder Waisen bestimmt. Im Jahr 1811 trat die grosse Catalani dabei auf, die Kosten jenes Festes betrugen aber 16,100 Thlr., so dass nur 161 Thlr. Nettogewinn blieb, der jedoch durch Einsammeln auf 6500 Thlr. erhöht ward. Der Earl of Harrowby und der Lordmayor von Worcester waren die finanziellen Leiter der diesjährigen Aufführung. Der erste Tag versammelte 1300 Personen in der Kathedrale, wo Händels Dettinger Tedeum und Jubilate und nach der Predigt Mendelssohns Chor „da Israel aus Aegypten zog“ durch 300 Sänger etc. eine ausgezeichnete Execution fanden; Mendelssohns Elias, Händel's Samson, Spohr's jüngstes Gericht und endlich der Messias waren die vorgetragenen Oratorien der folgenden Tage, an welche sich in den Abendconcerten in College-Hall Mendelssohns Walpurgisnacht, eine Auswahl aus Jessonda und Euryanthe, und, worauf man am meisten Gewicht legt, eine neue Cantate über Schiller's Fridolin von Frank Mori, endlich die grosse Arie aus Fidelio (Sophie Cruvelli) schlossen. Die Weltausstellung war der Grund, dass das Fest nicht ganz in dem gewohnten reichen Maasse besucht wurde. Am letzten Tage war auch Babington Makaulay zugegen.

In München ward am 1. September das Mozartfest feierlich begangen, durch Vorträge der musikalischen Akademie, resp. des königl. Hoforchesters, in der Klosterkirche zu Fürstenfeldbruck; man brachte sein prachtvolles Requiem zur Aufführung.

Wien. An die Stelle der (entlassenen) k. k. Kammersängerin Anna Zerr ist Frau Gundy berufen worden, welche jedoch trotz ihrer vollkräftigen, deutschgeschulten Stimme, die sich mit grosser Rundung in einem bedeutenden Umfange bewegt, eine Koloratursängerin, wie die Zerr ist, nicht vergessen machen kann; auch Fräulein Kathinka Evers wird als Nachfolgerin der beliebten Zerr bezeichnet.

Rossini ist vom Grossherzog von Toskana zum Ritter des Verdienstordens vom h. Joseph erster Klasse ernannt worden.

In **Paris** tritt in Kurzem nach dem Willen Kalkbrenners, der zu dem Zwecke der Municipalität von Paris in seinem Testamente vom 2. Juni 1849 eine Schenkung übermachte, ein Institut für leidende Musiker in's Leben, unter dem Namen: „Hospice Kalkbrenner."

Druckfehler.

In Nr. 63 S. 497 Sp. 2 Z. 3 statt schwache l. schwere Achtelgänge. — Sp. 1. Z. 4 v. u. st. wichtigen l. richtigen.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 65. | **Cöln**, den 27. September 1851. | **II. Jahrg. Nro. 13.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Friedrich Chopin.

Von

F. Liszt.

VIII.

Während dieser Krankheit (im J. 1847) verzweifelte man mehrere Tage an seinem Aufkommen. Herr Gutmann, sein bedeutendster Schüler und derjenige von seinen Freunden, den er in den letzten Jahren am meisten und am liebsten um sich sah, gab ihm durch aufopfernde Pflege die grössten Beweise von Anhänglichkeit. Chopin hatte sich so sehr an ihn gewöhnt, dass er die Fürstin Czartoryska, welche ihn jeden Tag besuchte und ihn mehr als einmal nicht mehr am Leben zu finden hoffte, öfters mit banger Besorgniss fragte: „ob Gutmann nicht zu angegriffen sei? ob er ihn wohl noch ferner pflegen könnte? denn seine Gegenwart sei ihm die liebste".

Indess wurde er doch noch ein Mal gerettet, aber in diesen Zeitpunkt seines Lebens fiel der Riss, welcher sein innerstes Wesen zerstörend traf, und den er auf der Stelle für tödtlich für sein Herz erkannte. Es war der förmliche Bruch mit der Sand; und in der That, er überlebte ihn nicht lange. Für jetzt genas er allerdings, aber langsam und peinlich, und er hatte sich so verändert, dass man ihn kaum wiedererkannte.

Der folgende Sommer brachte ihm jene vorübergehende Besserung, welche die schöne Jahreszeit den Personen, deren Leben allmälig erlischt, zu gewähren pflegt. Er wollte Paris nicht verlassen und beraubte sich so der wohlthuenden Einwirkung der reinern Landluft auf seine Gesundheit.

Der Winter von 1847 auf 1848 war nur ein peinlicher immerwährender Wechsel von Erleichterungen und Rückfällen. Trotzdem fasste er den Entschluss, im Frühjahr seinen alten Vorsatz, nach London zu gehen, auszuführen. Als die Februar-Revolution ausbrach, war er noch bettlägerig: es schien, als triebe ihn eine düstere Stimmung zu lebhafterer Theilnahme an den Ereignissen des Tages und er sprach mehr darüber als dies sonst seine Gewohnheit war.

Im April fühlte er sich besser und dachte nun ernstlich daran, jenes Inselland zu besuchen, wohin er schon damals gehen wollte, als Jugend und Leben ihm noch die heitersten Aussichten boten. Er reiste nach England, wo seine Werke schon ein einsichtsvolles Publikum gefunden hatten, das sie kannte und bewunderte.*) Er verliess Frankreich

*) Chopin's Compositionen waren schon seit mehrern Jahren in England sehr verbreitet und anerkannt. Die besten Virtuosen spielten sie häufig. In einer kleinen Schrift: *An essay on the works of F. Chopin*, London bei Wessel und Stappleton herausgegeben, ist Manches sehr richtig charakterisirt und die zum Motto gewählten zwei Verse von Shelley:

He was a mighty poet — and
A subtle-souled Psychologist

passen ganz vorzüglich auf Chopin. Der Verfasser sagt unter anderm: *„One thing is certain, viz: to play with proper feeling and correct execution the Préludes an Studies of Chopin, is to be neither more nor less than a finished pianist, and moreover, to comprehend them thoroughly, to give a life and a tongue to their infinite and most eloquent subtleties of expression, involves the necessity of being in no less a degree a poet than a pianist, a thinker than a musician. — — In taking up one of the works of Chopin, you are entering, as it were, a fairy land, untrodden by human footsteps, a path, hitherto unfrequented, but by the great composer himself; and a faith, and a devotion, a desire to appreciate, and a determination to understand, are absolutely necessary, to do it anything like adequate justice... etc.*

in jener Gemüthsstimmung, welche die Engländer *low spirits* nennen. Die augenblickliche Theilnahme, welche er mit einer gewissen Anstrengung den politischen Ereignissen gewidmet hatte, war schnell wieder verschwunden. Er war schweigsamer als je geworden. Seine Zuneigung zu den wenigen Personen, die er noch fortwährend sah, nahm die Farbe jener durch die Seele dringenden Aufregung an, welche dem letzten Scheidegruss vorhergeht. Seine Gleichgültigkeit für alles Aeussere nahm immer mehr zu: nur die Kunst behielt ihren uneingeschränkten Einfluss auf ihn. In den freilich immer kürzern Augenblicken, wo es ihm vergönnt war sich noch mit ihr zu beschäftigen, nahm die Musik sein ganzes Wesen eben so lebhaft in Anspruch als in der Zeit, wo er noch voll Leben und Hoffnung war. Ehe er Paris verliess, gab er noch ein Concert in dem Saal des Herrn Pleyel, eines Freundes, zu dem er in steter vertrautester Beziehung stand, und der jetzt auch seinem Andenken und seiner Freundschaft eine würdige Huldigung durch die Begründung eines Denkmals auf seinem Grabe darbringt. In diesem Concerte hörte ihn in Paris sein gewähltes, ihm treu gebliebenes Publikum zum letzten Male.

In London wurde er mit ausserordentlichem Antheil aufgenommen und dieser Empfang verscheuchte seine Traurigkeit und zerstreute seine düstere, niedergeschlagene Stimmung. Er glaubte ihrer ganz Herr zu werden, wenn er Alles, selbst seine bisherigen Lebensgewohnheiten, in den Strom der Vergessenheit warf. Er vernachlässigte die Vorschriften seines Arztes und die Vorsicht, die sein kränklicher Zustand forderte. Er spielte zwei Mal öffentlich und unzählige Male in Privatzirkeln. Er ging viel in Gesellschaft, blieb länger als gewöhnlich auf, trotzte jeder Ermüdung und liess sich durch keine Rücksicht auf seinen Gesundheitszustand binden.

Bei der Herzogin von Sutherland wurde er der Königin vorgestellt und die ausgesuchtesten Kreise der Gesellschaft wetteiferten ihn zu besitzen. Er reiste auch nach Edinburg, aber die dortige Luft wurde ihm besonders verderblich. Nach seiner Rückkehr aus Schottland fühlte er sich sehr schwach; die Aerzte drangen in ihn, England so bald wie möglich zu verlassen — allein er verschob seine Abreise noch lange. Wer kann die Empfindung enträthseln, die ihn zögern liess? — Er spielte noch einmal in einem Concerte für die Polen: es war das letzte Liebeszeichen, das er seinem Vaterlande sandte, der letzte Blick, der letzte sehnsüchtige Seufzer! Er wurde von allen Seinigen umdrängt und mit dem begeistertsten Beifall gefeiert. Er sagte ihnen Allen Lebewohl, ohne dass sie ahneten, dass es das letzte sein würde. Welcher Gedanke mochte wohl sein Herz bewegen, als er über's Meer fuhr um nach Paris zurückzukehren? nach jenem Paris, das jetzt so verschieden für ihn von dem war, das er ohne es zu suchen im Jahre 1831 gefunden hatte!

Dies Mal traf ihn gleich bei seiner Ankunft ein herber und unerwarteter Schlag. Der Doktor Molin, dessen Rath und geschickte Leitung ihm das Leben gerettet hatten, dem er nach seiner Ueberzeugung allein die Fristung seiner Tage verdankte, lag am Sterben. Dieser Verlust wurde ihm höchst empfindlich; er bewirkte in ihm eine Entmuthigung, welche in Augenblicken, wo die Stimmung der Seele so viel Herrschaft über den kranken Körper hat, sehr nachtheilig werden musste. Er hegte den festen Glauben, dass Niemand jenen Mann für ihn ersetzen könne und hatte zu keinem Arzte mehr Vertrauen. Er wechselte von jetzt an unaufhörlich mit Aerzten, keiner konnte es ihm recht machen, und er setzte keine Hoffnung mehr auf ihre Kunst. Eine Art von abergläubischer Muthlosigkeit bemächtigte sich seiner, kein Band, das stärker als das Leben, keine Liebe, die so stark als der Tod gewesen wäre, kam ihm im Kampfe gegen diese Apathie zu Hülfe.

Seit dem Winter 1848 war er schon nicht mehr im Stande gewesen, andauernd zu arbeiten. Einige Blätter, welche hingeworfene Gedanken enthielten, nahm er wohl hie und da wieder vor, aber die Kraft versagte ihm, die Folge derselben zu einem Ganzen zu ordnen. Die Achtung vor seinem Namen gab ihm den Wunsch ein, alle dergleichen Skizzen verbrannt zu sehen; er wollte nicht, dass sie, entstellt und verstümmelt, in nachgelassene Werke umgewandelt würden, die seiner nicht würdig wären.

Er hat von vollendeten Manuscripten nichts hinterlassen als ein letztes Notturno und einen sehr kurzen Walzer.*) In der letzten Zeit hatte er vor, eine Clavierschule zu schreiben, worin er seine Gedanken über Theorie und Technik seiner Kunst, die Frucht seiner langen Arbeit, seiner glücklichen Neuerungen und seiner künstlerischen Erfahrung niederlegen wollte. Die Aufgabe war eine ernste und verlangte eine verdoppelte Anstrengung selbst von einem so fleissigen Arbeiter wie Chopin war. Vielleicht wollte er, indem er sich auf dieses dürre Feld

*) Die in Paris angekündigte *Sonate posthume* ist wahrscheinlich eine in frühern Jahren zu Wien geschriebene. (Anmerk. d. Red. nach mündlicher Mittheilung des Verf.)

flüchtete, den Aufregungen durch die Kunst entgehen, welche je nach der Heiterkeit oder der Einsamkeit des Herzens so verschiedene Seiten zeigt. Er suchte in ihr nur noch eine einförmige, ihn ganz und gar in Anspruch nehmende Beschäftigung: in dieser täglichen regelmässigen Arbeit, welche „der Seele Sturm beschwört“, hoffte er zu vergessen, was ihm nicht aus dem Sinn kommen wollte. Es erinnert dies an Schiller's Worte in den Idealen:

„Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört;
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der grossen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht“.

Aber Chopins Kräfte genügten solchen Vorsätzen nicht mehr. Er verfolgte zwar in Gedanken die Umrisse seines Planes, sprach auch wiederholt davon; allein die Ausführung desselben wurde ihm unmöglich. Nur einige Seiten schrieb er davon auf; das Feuer hat sie mit den übrigen Blättern verzehrt.

Endlich nahm die Krankheit so sichtbar zu, dass an keine Hoffnung mehr zu denken war. Bald konnte er das Bett nicht mehr verlassen und sprach kaum noch. Seine Schwester eilte auf diese Trauerbotschaft von Warschau herbei und verliess sein Krankenlager nicht mehr. Er sah die Angst, die Ahnungen, die Trauer um ihn her ohne ein sichtbares Zeichen des Eindrucks, den dies Alles auf ihn machte. Er sprach von seinem Ende mit vollkommen christlicher Ruhe und Fassung, und dennoch hoffte er noch auf einen kommenden Morgen. Die eigenthümliche Neigung, die er stets hatte, seine Wohnung zu wechseln, trat noch einmal an den Tag: er hatte ein anderes Quartier gemiethet, ordnete die Ausstattung desselben an und beschäftigte sich mit Einrichtungen, die oft die kleinsten Einzelnheiten betrafen. Da diese Verfügungen nicht zurückgenommen wurden, so setzten die Beauftragten Alles in Stand und man brachte sogar an seinem Sterbetage einige Möbel nach der neuen Wohnung.

Fürchtete er vielleicht, dass der Tod ihm nicht Wort hielte? empfand er jenen Doppeleinfluss, den einige höhere Naturen am Vorabend von Ereignissen, die ihr Schicksal entschieden, gefühlt haben, jenen Widerstreit zwischen dem Herzen, welches das Geheimniss der Zukunft ahnet, und dem Verstande, der es vorauszusehen scheut?

Von Woche zu Woche, bald von Tage zu Tage schritt der Schatten des Todes immer dichter an ihn heran. Die Krankheit erreichte ihr Ziel, das Leiden wurde immer schmerzhafter, der entscheidende Augenblick nahte. In den Zwischenmomenten der immer häufiger werdenden Krisen behielt Chopin bis zu seinem Ende seine Geistesgegenwart und Willenskraft. Die Wünsche, die er in diesen schmerzlosen Augenblicken aussprach, zeigten, mit wie feierlicher Ruhe er dem Tode entgegen sah. Er wollte neben Bellini begraben sein, mit dem er während seines Aufenthaltes in Paris sehr befreundet gewesen war. Bellini's Grab ist auf dem Kirchhofe des Père Lachaise neben dem Grabe Cherubini's: der Wunsch, diesen grossen Meister kennen zu lernen, in dessen Bewunderung er auferzogen worden war, war einer der Beweggründe gewesen, welche ihn im Jahre 1831 bestimmten, auf seiner Reise von Wien nach London Paris zu berühren. Seine irdische Ruhestätte ist jetzt zwischen Bellini und Cherubini, diesen zwei so verschiedenen Geistern, denen jedoch Chopin sich fast in gleichem Grade näherte, da er der Wissenschaft des Einen ebenso hohe Achtung zollte, als seine Neigung ihn zu dem Andern hinzog. Er theilte das melodische Gefühl mit dem Tondichter der Norma und trachtete zugleich nach dem innern Gehalt und der harmonischen Tiefe des alten Meisters.

Bis zu seinem Ende bewahrte er die Zurückhaltung, die ihm in den Beziehungen zu seinen Freunden eigen war; er verlangte Niemand zum letzten Male zu sehen, aber den Dank gegen die Freunde, die ihn besuchten, umsäumte er mit dem reinen Golde einer rührenden Erkenntlichkeit. Die ersten Tage des Oktobers liessen keinem Zweifel und keiner Hoffnung mehr Raum. Der verhängnissvolle Augenblick war jeden Tag, jede Stunde zu fürchten: seine Schwester und Gutmann verliessen ihn nicht eine Minute mehr. Die Gräfin Delphine Potocka kam eilig nach Paris zurück, als sie die drohende Gefahr erfuhr. Alle, die zu dem Sterbenden kamen, konnten sich nicht losreissen von dem Anblick dieser schönen grossen Seele in ihrem Scheiden vom Leben.

Sonntag den 15. Oktober dauerte eine noch schmerzlichere Krisis, als die frühern waren, mehrere Stunden lang. Er ertrug sie mit Geduld und grosser Geistesstärke. Die Gräfin Delphine war da, ihre Seele war ergriffen, ihre Thränen flossen. Er schlug die Augen auf und sah sie zu Füssen seines Bettes stehen, die grosse, schlanke, weiss gekleidete Gestalt, das Bild eines Engels, wie es schöner kein Malers Fantasie geschaffen hat. Sicher erschien sie ihm wie eine himmlische Erscheinung; er athmete auf und hauchte ihr die Bitte hin, zu singen. Alle glaubten, er rede irre; aber er wiederholte seine

Bitte mit einem Tone von Innigkeit, dem Keiner widerstehen konnte. Sie schoben das Piano im Saal bis an die Thüre seines Zimmers, und die Gräfin sang mit schluchzender Stimme; Thränen rannen über ihre Wangen und nie hatte wohl ihr schönes Talent und ihr wundervoller Gesang einen ergreifendern Ausdruck. Chopin hörte zu und schien sein Leiden zu vergessen: sie sang das Lied an die heilige Jungfrau, welches Stradella, wie man erzählt, das Leben gerettet hatte. „Wie schön! o mein Gott, wie schön!" sagte er — „noch einmal, noch einmal!" — Die Gräfin drückte den überquellenden Born ihres Gefühls nieder, setzte sich wieder an das Klavier und sang einen Psalm von Marcello. Aber im Nebenzimmer traf plötzlich ein stechender Schmerz den Kranken; alle Anwesenden erschraken und schweigend sanken sie unwillkürlich ins Knie: nur die Stimme der Gräfin schwebte wie eine Melodie vom Himmel über den Seufzern der Andern. Die Nacht brach eben an, ein Halbdunkel breitete seine Schatten über die Trauerscene, Chopin's Schwester lag auf ihren Knien an seinem Bett und weinte und betete.

In der Nacht verschlimmerte sich sein Zustand; jedoch am Montag Morgen wurde er etwas besser und verlangte nach dem heiligen Sakrament. Bei der Abwesenheit des Geistlichen ***, mit dem er in der gemeinsamen Verbannung sehr befreundet gewesen war, liess er den Geistlichen Alexander Jelowicki rufen, einen der ausgezeichnetsten Männer der polnischen Auswanderung. Er sah ihn zwei Mal und empfing von ihm mit Andacht das heilige Abendmahl in Gegenwart seiner Freunde. Darauf liess er diese einzeln an sein Bett treten, gab ihnen ein letztes Lebewohl und rief Gottes Segen über sie und über das was sie liebten und hofften herab. Der Rest des Tages verging unter zunehmenden Schmerzen — er sprach kein Wort mehr. Nur gegen elf Uhr Abends fühlte er sich etwas erleichtert. Der Geistliche hatte ihn nicht verlassen und Chopin verlangte, sobald er die Sprache wieder fand, mit ihm zu beten. Er sprach die Gebete der Sterbenden auf lateinisch mit lauter vernehmlicher Stimme und lehnte sein Haupt beständig an Gutmanns Schulter.

Ein starrsüchtiger Schlaf dauerte bis zum 17. Oktober 1849. Gegen zwei Uhr begann der Todeskampf, kalter Schweiss rann von seiner Stirn. Nach einem kurzen Schlummer fragte er mit kaum hörbarem Laut: „Wer ist bei mir?" Er neigte sein Haupt, um seine Lippen noch einmal dankend auf Gutmanns Hand zu drücken, der ihn in seinem Arm hielt, und hauchte seine Seele in diesem Augenblick aus. Er starb wie er gelebt hatte, in Liebe.

Berliner Briefe.

[Frl. Ebeling. — Johann von Paris. — Frl. Wagner Fidelio.]

Den 18. Sept. 1851.

Seitdem ich Ihnen zuletzt schrieb, hat sich zwar im Uebrigen nichts musikalisch Bedeutendes zugetragen, aber die Kräfte unserer Oper haben sich allmälig von ihren Urlaubsreisen wieder zusammengefunden, wir existiren nicht mehr von Gastspielen, die wir uns, so dürftig sie auch zum Theil waren, doch gefallen lassen mussten, damit nur überhaupt Opernvorstellungen stattfinden konnten. Bald nach Frl. Wagner kehrte auch Frau Dr. Köster zurück und benutzte uns dadurch der Gelegenheit, ihre gefährliche Nebenbuhlerin in einigen Rollen zu sehen, auf die sie contractlich ein Monopol hat; doch kam sie nicht schnell genug, um ihr Auftreten als Fidelio zu verhindern, der seitdem ein Zankapfel für das Publikum geworden ist. Ehe ich Ihnen aber hiervon berichte, muss ich Ihnen noch von dem Gastspiel der schwedischen Sängerin Mathilde Ebeling Einiges mittheilen. Man hatte von dieser Dame sehr Bedeutendes erwartet; Kenner, die sie gehört hatten, versicherten, sie sei eine zweite Jenny Lind, dieselbe Stimme, derselbe Ausdruck; mit grossen Erwartungen fand sich ein glänzendes Publikum ein, um sie als Alice im Robert zu bewundern. Auch ich hatte zufällig Gelegenheit gehabt, sie mehrmals vor ihrem öffentlichen Auftreten zu hören; einmal in einem Hofconcert zu Anfang des vorigen Jahres; sie sang damals mit der Viardot-Garcia, unter deren Leitung sie eine Zeit lang ihre Studien machte (in Paris ist sie von Duprez und Manuel Garcia gebildet worden), ein Duett aus der Semiramis; die Probe dazu fand im Opernhause statt, ich hörte sie also schon damals in den Räumen, die für ihr Schicksal bedeutungsvoll werden sollten. Der Klang ihrer Stimme erinnerte an die Lind; etwas bedeckt, aber höchst lieblich und wohlthuend; ihr Vortrag hielt sich von allem Verletzenden frei; die Coloratur, wie die gesammte Technik war so trefflich, dass man auf die ernstlichsten Studien schliessen konnte. Dennoch schien mir schon bei dieser Gelegenheit Frl. Ebeling für das Theater nicht geeignet zu sein. Theils wegen des zu zarten Timbre's und des zu geringen

Volumens ihrer Stimme, theils weil ihre innere Natur nicht stark und entschieden genug für das dramatische Genre hervortrat. Es kann nicht oft genug wiederholt werden, dass die Hauptbedingung für den dramatischen Sänger das dramatische Talent ist und dass man wenigstens einen gebildeten und tüchtigen Menschen, der zu schade ist, um einer verfehlten Lebenslaufbahn geopfert zu werden, die das Betreten der Bühne anrathen sollte, wenn ihm der innere Beruf dazu fehlt. Einige Monate später hörte ich von Frl. Ebeling, ebenfalls im Opernhause, die *Casta diva;* diesmal mag sie schlecht disponirt gewesen sein, denn alle Vorzüge, die ich früher an ihr bemerkt hatte, waren zwar nicht verschwunden, aber doch matter geworden. Darauf wurde die junge Künstlerin von einer lebensgefährlichen Krankheit heimgesucht, von der sie sich erst in diesem Jahre allmälig zu erholen begann und sich ohne Zweifel noch nicht vollständig erholt hat. Denn etwa im Juni dieses Jahres war ich mit ihr in einem kleinen gesellschaftlichen Kreise zusammen; sie sang einige schwedische Lieder; ich fand die Stimme zwar ansprechend, aber sehr klein und angegriffen; namentlich schien die Höhe bedeutend gelitten zu haben, denn das *e* und *f* der zweigestrichenen Oktave wurden von ihr fast immer zu hoch intonirt. Ende August trat sie nun als Alice auf. Diejenigen, die sie in der Probe gehört hatten, waren wiederum entzückt; sie hatte die ganze Partie sehr schön und ausdrucksvoll gesungen; aber freilich glaubten Alle, sie sänge mit halber Stimme. Die wirkliche Aufführung setzte das ganze Publikum in die ängstlichste Bestürzung. Die Stimme erschien viel zu matt und klein; theils in Folge der Aufregung, theils in Folge der Anstrengung versagten viele Töne gänzlich, die Intonation war fast durchweg sehr unrein. Man suchte sie durch Beifall zu ermuthigen, überdies zeigte sich die allgemeinste Theilnahme für sie; aber alle Bemühungen waren vergebens; denn obschon sie den dritten Akt besser als den ersten ausführte, so war doch ihre Leistung auch auf ihrem Höhepunkte für die Bühne ungenügend. Vorläufig ist die junge Sängerin, die im Concert und für den Salon Vorzügliches leistet, zur Herstellung ihrer Gesundheit auf's Land gegangen; ob sie es später noch einmal versuchen wird, die hiesige Bühne zu betreten, ist mir unbekannt.

Von Neuigkeiten auf unserm Repertoir ist nichts zu melden, wohl aber von einer Erneuerung. Der Johann von Paris, der seit Bader's Zeiten geruht hat, ist wieder in Scene gesetzt worden; es fehlen aber fast sämmtlichen Darstellern theils die Stimmmittel, theils die dramatische Beweglichkeit, die zur Ausführung dieser Oper erforderlich sind, und es ist nicht wahrscheinlich, dass der Johann von Paris unter diesen Umständen sich lange auf der Bühne erhalten wird. Mantius, der den Johann gab, verfehlte die Rolle schon in der Auffassung; statt eines ritterlichen Prinzen gab er einen deutschen Studenten und dies kaum; überdies liegt ihm die Partie zu hoch. Frl. Trietsch, die im Ganzen eine recht verwendbare Sängerin ist, genügt nicht für die Rolle des Pagen, die für den Erfolg der Oper eine der wichtigsten ist. Nur Krause war ein recht tüchtiger Seneschall und ersetzte das, was ihm an natürlicher Komik abgeht, durch ausgezeichneten Gesang. — Als Fidelio sahen wir, wie schon oben erwähnt, Frl. Wagner. Es hat sich ein grosser Streit darüber erhoben, ob Frau Köster oder Frl. Wagner eine bessere Repräsentantin des Fidelio sei. In Betreff der Stimmlage muss man unbedingt der ersteren den Vorzug geben; denn Frl. Wagner hat von Natur eine Altstimme und singt nur mit hörbarer Anstrengung die höheren Töne, namentlich wenn sie sich dauernd in ihnen bewegen muss. Andererseits aber hat Frl. Wgner, abgesehen davon, dass schon ihre Stimme ungleich mächtiger und seelenvoller ist, viel mehr dramatisches Genie als Frau Köster, die stets mehr Studium, als natürlichen, angeborenen Schwung der Empfindung verräth. Frl. Wagner ist noch eine sehr unfertige Künstlerin; Vieles singt sie mit mattem, eben so Vieles mit übertriebenem und unschönem Ausdruck; aber aus einzelnen wenigen vollendeten Zügen erkennt man den angeborenen Beruf; sie ist das einzige Mitglied unserer Bühne, das wahrhafte Befähigung zum dramatischen Gesang hat. Obschon daher nicht Weniges an ihrem Fidelio auszusetzen war, so war andererseits Einzelnes so vortrefflich, wie es Frau Köster nimmer hervorzubringen im Stande ist, und wenn sie sich die Sorgfalt aneignet, die ihre Rivalin auf das Studium ihrer Rolleo verwendet, so hat sie eine bedeutende Zukunft vor sich. Leonore ist Frau, aber eine energische Frau, die ihr Ziel mit Bewusstsein und männlicher Kraft verfolgt; sie ist nicht nur der Held der Oper, sondern sie ist an sich selbst eine Heldin; diese Seite des Charakters lässt Johanna Wagner in den Vordergrund treten und opfert ihr manche zarteren Züge. Am meisterhaftesten erschien sie uns in dem Duett mit Florestan „o namenlose Freude;“ hier kam auch das Zarte und Weibliche mehr zu seinem Recht, als in dem übrigen Theil der Darstellung. Mantius

als Florestan wetteiferte mit der genialen Künstlerin und zeigte uns in seinem Spiel eine Fähigkeit dramatischer Auffassung, die in diesem Genre wenigstens früher an ihm unbekannt war. Ueberhaupt war die Aufführung mit Ausnahme des Herrn Salomon, dem es für die Partie des Pizarro an Kraft und Bildung der Stimme zugleich fehlt, eine recht gelungene. — Seit acht Tagen weilt Roger wieder unter uns und ist bis jetzt dreimal in den schon früher von ihm gegebenen Rollen (Georg Brown, Raoul, Prophet) aufgetreten. Der Zudrang des Publikums ist fast, wie zu den Zeiten der Lind. Nach Beendigung seines Gastspiels behalte ich mir vor, über die Stellung dieses Künstlers zu dem hiesigen Geschmack und über den Eindruck, den er zurückgelassen hat, noch Einiges mitzutheilen; dieser Sänger ist fast durch seine Person allein ein Prinzip und ausführlicher Besprechung weit mehr werth, als tausend andere Sänger zusammengenommen.

G. E.

Frau de la Grange.

Diese ausgezeichnete Sängerin ist in Frankreich im December des Jahres 1823 geboren. Sie lernte zunächst die Musik nur, um den Anforderungen der Welt an eine gebildete Dame zu genügen; allein ihr Talent entwickelte sich auf eine so überraschende Weise, dass es ihren Lehrern und ihr selbst bald klar wurde, dass die Kunst ihr wahrer Beruf sei. Sie genoss darauf in Paris den Unterricht Bordogni's, vertauschte dann ihre Heimath mit Italien, wo sie fünf Jahre lang blieb. Hier brachte ihr der vertraute Umgang mit der Pasta unendlichen Gewinn: diese wurde ihr Lehrerin, Vorbild und Freundin und führte sie auch zu Rossini, auf dessen Veranlassung und Empfehlung sie in Bologna, Florenz, Padua und Venedig sang. In Paris trat sie zuerst als Desdemona, dann als Alice und Lucia mit entschiedenem Beifall auf. Nach Deutschland kam Frau de la Grange zuerst im Jahre 1848, wo sie in Wien als erste Sängerin bei der italiänischen Oper angestellt war; aber noch in demselben Jahre sang sie in der deutschen Oper die Rosine und die Lucia und riss das Publikum zu enthusiastischer Anerkennung hin. Bei ihrem aussergewöhnlichen Sprachtalent wurde es ihr leicht, eben so gut deutsch, als französisch und italiänisch zu singen. Bald darauf ging sie nach Paris zur grossen Oper zurück. Im Frühjahr 1850, als Meyerbeer's Prophet in Wien in Scene gesetzt werden sollte, schlug der Componist Frau de la Grange für die Rolle der Fides vor. Sie übernahm dieselbe und gab sie vierzehn Mal hintereinander. Von Wien reiste sie nach Pesth, wo sie der Liebling des ungarischen Publikums wurde und dessen Huldigungen dadurch erwiederte, dass sie die magyarische Sprache lernte und dann in der Nationaloper unter dem rauschendsten Beifall auftrat. Seitdem hat die gefeierte Künstlerin Deutschland vorzugsweise zu ihrem Aufenthalt gewählt und im Norden, namentlich in Hamburg grosse Anerkennung gefunden. Sie ist seit einigen Jahren mit Herrn von Stankowitsch verheirathet, einem Montenegriner, welcher als Obrist in russischen Diensten steht.

Die Stimme der Frau de la Grange hat noch ganz ihre natürliche Frische und kräftige Farbe, welche in den gehaltenen Tönen neben und über dem vollen Orchester strahlt. Bewundernswerther jedoch als die Natur, ist die Kunst, die vollendete Gesangeskunst der Sängerin. Die grösste Correctheit und Sicherheit, selbst in den schwierigsten Intonationen, die zuversichtliche Kühnheit der Sprünge durch zwei Octaven, die ganz ungemeine Biegsamkeit und perlende Beweglichkeit der Kehle, die geschmeidigen Läufer, die schallenden und verhallenden ächten Triller — alles das sind Vorzüge, welche Frau de la Grange zu einer der bedeutendsten Bravoursängerinnen machen. Wir halten deshalb Rollen wie die Rosine, die Lucia, die Isabella in Robert der Teufel (wo Fr. de la Grange das undramatische Kraftstück der Doppelrolle der Alice und Isabella wie manche andere Sängerin ebenfalls ausführt, was uns jedesmal zuwider ist), auch die Martha und ähnliche für ihre bedeutendsten, wenngleich wir ihrer Leistung als Fides ebenfalls volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Es lässt sich aber nicht leugnen, dass ihre Glanzpunkte im Propheten diejenigen sind, bei welchen die Technik ihre Triumphe feiert, namentlich die grosse Arie im fünften Akt. An Kraft, Festigkeit und Fülle des Tones, so wie im getragenen Gesang und nach unserm Gefühl auch in der Auffassung der ganzen Rolle und im dramatischen Schwung bei einigen Situationen steht Johanna Wagner weit über ihr. Das hindert indess keineswegs, den ganz ungewöhnlichen Beifall für begründet zu halten, den Frau de la Grange auch in der Rolle der Fides hier davon trug, zumal im Zusammenspiel mit Roger. Das ist aber auch ein Künstler, der einen jeden, dem sein Talent es möglich macht sich seiner Sphäre zu nähern, durch eine magische Anziehungskraft so mit sich fort in seine Sonnenbahn

reisst, dass man kaum noch unterscheiden kann, ob der Angezogene in eignem oder in seinem Lichte glänzt.

Hamburg. *x.*

Aus Elbing.

Die bedeutendste Opernbühne unserer Provinz (Danziger Stadt-Theater, Director Genée), über die ich in meinem letzten Briefe berichtete, machte Anfangs Juni von hier aus ihre Sommerreise die Weichsel hinauf, um in Marienburg, Marienwerder, Graudenz, Thorn und Bromberg Vorstellungen zu geben und im October in die Winterstation Danzig zurückzukehren. Es fehlt ihr noch, um sich für Danzig vollständig zu machen, eine *seconda donna* und ein eigentlicher Heldentenor; dagegen hat sie in der Person des jungen Eichberger (Sohn des in Cöln einst mit Recht gefeierten Tenoristen) einen talentvollen und strebsamen Bassisten.

Hier in Elbing selbst ist seit dem Abgange der Oper wenig musikalisches vorgefallen. Die Liedertafel, welche unter Leitung des Unterzeichneten steht, veranstaltete zwei Sommerfeste, bestehend in Vocal- und Instrumental-Concert, Blumen-Verloosung, Illumination, Transparents, Feuerwerk, Ballete, die sehr zahlreich besucht waren, das erste Mal von 1700, das zweite Mal von 2000 Personen, was in einer mittlern Provinzialstadt schon etwas sagen will.

Auch lernten wir hier zufällig einen kleinen Dilettanten aus Königsberg, einen etwa 10jährigen Sohn des Herrn Apotheker Becher, kennen, der höchst bemerkenswerthe musikalische Anlagen besitzt, namentlich was das Gehör betrifft. So z. B. nennt er die Töne jedes, auf dem Clavier angeschlagenen, auch noch so verzwickten Accordes ohne je zu straucheln; auch componirt und fantasirt er mit bemerkenswerther harmonischer Gewandtheit, ohne bis jetzt, wenn wir recht gehört, Unterricht im Generalbass genossen zu haben. Am auffallendsten war für uns, dass der hübsche, gebildete Knabe, bei weitem leichter harmonische Combinationen, als Melodieen auffasst; sonst pflegt es gewöhnlich umgekehrt zu sein.

Von diesem kleinen Becher gehen wir in bequemer Parallele zu dem fast noch kleineren, in der Kunstwelt freilich schon weit bekannteren Violinisten Adolf Gross über, dessen Vater ein Elbinger von Geburt, sich früher als trefflicher Geiger und Clavierspieler auszeichnete, später den Hamburger Volks-Gesang-Verein leitete, die Tonhalle in Hamburg gründete und zuletzt Professor der Musik am Seminar in Tondern war.

Hier möge noch eines andern Elbinger Tonkünstlers, des vorzüglichen Cellisten und talentvollen Componisten Joh. Benjamin Gross gedacht werden, welcher vor drei Jahren in Petersburg starb und ein Onkel des kleinen, obengenannten Geigers war.

Im September 1848 las ich bei Stehely in Berlin die Todesnachricht dieses Schulkameraden, Landsmanns und treuen Freundes (denn auch der Unterzeichnete schmeichelt sich, wie Wilhelm Markull zu Danzig, ein Elbinger zu sein) — und gleichzeitig in einem anderen Blatte die Ankündigung des ersten öffentlichen Auftretens des 7 oder 8jährigen Adolf Gross.

Erst jetzt, nach drei Jahren habe ich den talentreichen Knaben kennen gelernt. Die Presse hat ihn nicht überschätzt, er leistet viel und verspricht Ausserordentliches für die Zukunft. Von philiströsen Recensenten ist zeitweilig ein wahrhaft capitolinisches Geschnatter gegen „Wunderkinder“ erhoben worden. Sie versäumten die Schule, das Einmaleins, Choralgesang, Bibelverse, die Handarbeiten, das Nachbleiben ..... und was sonst alles ein deutsches Kind nöthig hat, um hier auf Erden glücklich zu sein. Die guten Philister vergessen dabei ganz und gar, dass Mozart, Mendelssohn, Vieuxtemps und viele andere Koriphäen der Kunst ebenfalls „Wunderkinder“ waren, bevor sie bewunderungswerthe „Meister“ wurden, dass die Kunst lang und unser Leben kurz ist; dass man also bei Zeiten anfangen muss, etwas Rechtes zu lernen, und dass es namentlich im Bereich der Virtuosität von Vortheil ist, die Mechanik des Instrumentes, dem man sich widmet, sich in den Jahren der Kindheit anzueignen, um bei erlangter Reife den Geist frei walten lassen zu können. — „Ja, aber die Schulbildung! die Schulbildung!“ schnattern die eifervollen Feuilletonisten. O, über eure Schulbildung! Die Sorte, die ihr meint, braucht ein wirklich geniales Kind ganz und gar nicht. Die gescheidtesten Griechen wussten z. B. von Geographie weniger als unsere heutigen Quintaner, und hatten doch „Schulbildung“ genug, ziemlich gute Gedichte und Bildwerke hervorzubringen. Mozart, Rafael Sanzio, Shakespeare wären nicht um ein Haar weniger grosse Meister gewesen, wenn sie auch bei einem Abiturienten-Examen durchgefallen wären. Damit wollen wir gar nicht behaupten, dass ein Künstler nichts zu lernen brauche, sondern sind im Gegentheil überzeugt, dass es höchst nothwendig ist, seine Seele und seine Sinne möglichst so weit auszubilden, dass er im ganzen Bereiche der Kunst an jedem Kunstwerke das Schöne und Echte zweifellos zu erkennen, und es der innigsten Bewunderung werth zu achten im Stande ist. Ein Musiker, oder Bildner, der z. B. den Homer langweilig findet, ist kein Künstler, sondern ein ganz gewöhnlicher Handwerker, selbst wenn er fertig französisch und englisch spräche und die Quellen des Niger entdeckt hätte. Jeder halbwegs vernünftige Mensch wird natürlich dagegen stimmen, dass ein talentloses Kind gewaltsam zur Kunst erzogen werde, um aus demselben höchstens eine mühselige Treibhauspflanze zu machen; aber grosse und unverkennbare Anlagen, verpflichten den Erzieher zu ihrer Ausbildung, denn das Genie hat eine Mission von Gott und ist selbst verpflichtet dieselbe zu erfüllen.

Mitte September. *F. H. Truhn.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Berlin. Nach einer Notiz in der „National-Zeitung“ hat der König dem jungen Violinisten Adolf Gross auf eine Zeitlang jährlich 250 Thlr. angewiesen, um seine Ausbildung bei einem der grössten Meister zu vollenden.

In London ist F. Mendelssohn's Liederspiel „die Heimkehr“ eilf Mal hintereinander auf dem Haymarkettheater gegeben worden.

Weimar. Der Hofcapellmeister Dr. F. Liszt ist aus dem Bade Eilsen und von dem Besuch des Rheinlandes wieder hier eingetroffen. Wir werden diesen Winter unter seiner Leitung mehrere grosse Werke neuerer Componisten hören, unter denen die Aufführung der Oper „Benvenuto Cellini" von H. Berlioz am interessantesten sein dürfte. Wie sehr es Liszt am Herzen liegt, im Gegensatz mit so manchen Dirigenten, die dem Publikum immer nur sich und wieder sich vorführen, die Schöpfungen ausgezeichneter Meister der Neuzeit zu Gehör zu bringen, davon ist seine ganze hiesige Wirksamkeit ein glänzender Beweis. Namentlich sind die Darstellungen der Opern von Rich. Wagner ein wahrer Triumph seines Strebens. Allein er begnügt sich nicht bloss mit der praktischen Einführung dieser herrlichen Musik ins Leben, sondern hat auch so eben eine Schrift vollendet, welche bei Brockhaus in Leipzig unter dem Titel: *„Lohengrin et Tannhaeuser de R. Wagner"* erscheint und durch geniale Auffassung und Erläuterung dieser musikalischen Dramen ihnen die ganze Theilnahme in weitern Kreisen der Kunstwelt gewinnen wird, deren sie so würdig sind.

London. Musikalisch-dramatische Vorstellungen einzelner Akte und Bruchstücke von Opern, so wie Concertaufführungen haben „zu ermässigten Preisen" auf dem Theater der Königin noch bis gegen Mitte September stattgefunden, trotz der Revolten gegen Lumley, dem selbst Balfe die Orchesterdirection kündigte. Von den Sängerinnen haben Frau Sonntag (welche am 12. Sept. noch in London war), Fr. Barbieri-Nini, und Frl. S. Cruvelli, mitgewirkt.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 66. **Cöln,** den 4. October 1851. **II. Jahrg. Nro. 14.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

L. van Beethoven's Werke.

Die musikalische Bibliographie ist durch ein Werk bereichert worden, welches eine höchst ehrenvolle Stelle in derselben einnimmt und Alles, was in ähnlicher Art vorhanden ist, unendlich weit hinter sich lässt. Es ist dies das in Leipzig bei Breitkopf und Härtel erschienene

Thematische Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven.

Das Verdienstliche und über alle Maassen Mühsame dieser Arbeit, deren Ergebniss in einem schön ausgestatteten Bande von 167 Seiten gr. 8°. in dem jetzt gewöhnlichen Partiturformat vor uns liegt, vermag nur Derjenige ganz zu würdigen, der sich wie Schreiber dieses selbst damit abgemüht hat, in die verwirrte Chronologie der Beethoven'schen Werke einige Ordnung zu bringen und die Sichtung des Bearbeiteten und Eingerichteten von dem Ursprünglichen, des Unächten von dem Aechten vorzunehmen. Viele Werke Beethoven's sind mit gar keiner Bezeichnung der Opuszahl erschienen und von diesen haben manche dennoch später durch diesen oder jenen Verleger, sei es aus Irrthum oder aus Berechnung des Gewinns, eine Zahl erhalten, unter welcher sie nachmals bekannt geworden sind. Ferner tragen verschiedene Werke ein und dieselbe Opuszahl und umgekehrt ein und dasselbe Werk eine doppelte. Dann gab man Bearbeitungen von Originalwerken, sogenannten Arrangements, deren Menge bei den Beethoven'schen Musikstücken fast unabsehbar ist, ohne Weiteres neue Opuszahlen und hierin ging sogar Beethoven mit seinem eigenen Beispiele voran, indem er die von ihm selbst herrührenden Bearbeitungen häufig als neue Werke numerirte z. B. das Septett Op. 20 als Trio für Pianof. und Clar. Op. 38. — Die Serenade f. Fl., Viol. und Bratsche Op. 25 für Pfte. und Fl. als Op. 41. — Die Serenade f. Viol., Bratsche und Cello Op. 8 als Notturno für Pfte. und Bratsche Op. 42. — Das Violin-Trio in *Es* Op. 3 als Sonate für Pfte. und Cello Op. 64. — Das Streich-Quintett in *Es* Op. 4 als Sonate f. Pfte., Viol. und Cello Op. 63 und noch einmal als Octett für 2 Clar., 2 Ob., 2 Corn., 2 Fag. als Op. 103. — Das Klavier-Trio Op. 1. Nr. 3 in *C moll* als Streich-Quintett Op. 104. Ja sogar die grosse Fuge in *B dur* für Quartett Op. 133 erschien für Klavier zu 4 Händen als Op. 134. — Die Freibeuterei des Nachdrucks und seit Beethoven's Tode die Speculation auf die gangbarsten Werke that auch das ihrige, um durch die Menge von Ausgaben den Forscher nach der ersten und ächten und nach der wahren Opuszahl in Verzweiflung zu bringen. So sind z. B. gleich von Op. 1 neun verschiedene Ausgaben vorhanden, von Op. 2 achtzehn, von Op. 10 (3 Sonaten) zwölf, von Op. 13 (*S. pathétique*) neunzehn, von Op. 27 (*Cis moll*-Fantasie) sechszehn, von der Adelaide achtzehn u. s. w. ohne die Nachdrücke in Frankreich, England u. s. w. zu zählen.

In dieses Chaos hat nun das Härtel'sche Verzeichniss Licht gebracht, so viel als es den Kräften eines einzelnen Arbeiters bei solchen litterarischen Nachforschungen nur möglich ist, ja man möchte behaupten, mehr als es überhaupt möglich zu sein schien. Denn es gehörte erstens ein Material dazu, ein Apparat von Musikalien, Catalogen, Zeitschriften u. s. w., wie ihn nur eine Handlung wie die Breitkopf- und Härtel'sche theils besitzen, theils schaffen

kann, und dann eine Ausdauer und Liebe zur Sache von Seiten des Verfassers, wie sie heutzutage trotz des gerühmten deutschen Fleisses keinesweges häufig ist.

Die Einrichtung des Buches ist sehr übersichtlich. Der I. Abschnitt enthält die Werke, welche mit einer Opuszahl versehen sind, von Op. 1 bis Op. 138. Seite 1 bis 120. — Der II. Abschnitt die Werke ohne Opuszahl Seite 121 bis 150. — Ein Anhang führt die angeblich von Beethoven herrührenden Tonstücke auf, enthält die Literatur über Beethoven und ein Verzeichniss der Bildnisse desselben. Darauf folgt ein systematisch-geordnetes Verzeichniss von Beethoven's Werken, und zu vollständigster Zurechtfindung noch ein alphabetisches Verzeichniss der zu Beethoven's Gesangwerken gehörigen Texte und ein allgemeines Register.

Jede Nummer enthält erstens den vollständigen Titel des Werks (mit dem Zusatze der Tonart), die Widmung, den Ort und die Firma der ersten oder Originalausgabe, ferner Ort und Firma aller übrigen Ausgaben, nebst Angabe der Preise und alsdann die Themata aller Sätze des Werks in Noten auf zwei Systemen im Bass- und Violinschlüssel, bei den Gesangwerken mit den untergelegten Texteswerten. Z. B. „Op. 1. Drei Trio's (*Es dur*, *G dur*, *C moll*) f. Pianoforte, Violine und Violoncell. Dem Fürsten Lichnowski gewidmet. Wien, A. O. Witzendorf à 1 fl. 15 Kr. — Berlin, Paez à 1 Thlr. Bonn, Simrock à 3 Fr. 50 C. compl. 9 Fr. u. s. w., u. s. w.“

Die Ermittelung der Originalausgabe und derjenigen Verlagshandlung, welche das jedesmalige Musikstück als Eigenthum vom Compoositen an sich brachte, hatte grosse Schwierigkeiten. Zu berichtigen sind in dieser Beziehung die Angaben bei Op. 47 (der grossen Sonate in *A* f. Pfte. u. Viol.) und Op. 102 (zwei Sonaten f. Pfte. und Violoncell in *C* und *D dur*); diese Werke sind nicht in Wien bei Haslinger und bei Artaria & Cie. zuerst herausgekommen, sondern Eigenthum der Simrock'schen Verlagshandlung zu Bonn.

Die Themata in Noten konnten natürlich nicht den vollständigen Hauptgedanken jedes Satzes enthalten: eine solche Ausführlichkeit würde freilich höchst interessant gewesen sein, aber das Buch so theuer gemacht haben, dass es auf der andern Seite seinen Zweck verfehlt hätte. Sie erscheinen daher hier nur in ihren Anfängen, wobei sich der Verfasser mit Recht keine bestimmte Anzahl von Takten zum Gesetz gemacht hat, sondern da, wo „ein blosses Hinstellen der Anfänge nicht genügend schien“ eine grössere Ausdehnung eintreten lässt, welche von zwei oder drei bis zu acht Takten steigt. Das Maass dieser Ausdehnung ist mit vielem Geschick gewählt und die aufgeführten Anfänge reichen vollkommen hin, sich überall zurechtzufinden.

Dass nicht bloss das Thema des ersten Satzes, sondern die Anfänge aller Sätze, auch der Einleitungen, überhaupt aller *Tempi* angegeben sind, ist sehr lobenswerth. So erhält z. B. das Septett Op. 20 acht Notenthemen, die Oper Fidelio 27, die *Missa solemnis* in *D* 18, die neunte Sinfonie 16 u. s. w. Dass bei jedem Thema die Tempobezeichnung mit abgedruckt ist, versteht sich von selbst. Wünschenswerth dürfte es sein, dass die Bestimmungen dieser Tempi nach Mälzl's Metronom, in soweit sie von Beethoven selbst herrühren, was bei den Sinfonien, den 11 ersten Violinquartetten und mehrern von den spätern Sonaten der Fall ist, mit aufgeführt worden wären.

Der erste Abschnitt (Werke mit Opuszahl) enthält nun 138 Werke, welche auf die angegebene Weise mit ihren Themen hier verzeichnet sind. Eine Lücke befindet sich in dieser fortlaufenden Zählung jetzt nicht mehr: allein die Nr. 81 zerfällt in Op. 81 *a*, Charakteristische Sonate, *les Adieux etc.* in *Es dur*, und Op. 81 *b*, Sextett in *Es dur* für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und 2 obligate Hörner. — Die Musik zu dem Festspiel „die Ruinen von Athen“ erscheint unter zwei Nummern als Op. 113 und 114. — Ferner Op. 121 *a*, Variationen in *G dur* für Pfte., Viol. und Violoncell über das Lied: „Ich bin der Schneider Kakadu“, und Op. 121 *b*, Opferlied von Matthison in *E dur* für eine Singstimme, Chor und Orchester. Die Bearbeitungen älterer Werke unter neuen Opusnummern sind oben schon erwähnt. Aus dem Nachlasse sind in die Opusreihe aufgenommen: Op. 129, Rondo *a capriccio* in *G dur* für das Pianof., das in Wien bei Diabelli ohne Opuszahl erschienen ist, und im Manuscript von Beethoven's Hand den Titel führt: „Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice“. Die Wuth ist übrigens sehr gemüthlich und rührt sicher aus weit früherer Zeit her, als aus den Jahren der Werke 120 bis 130. — Ferner Op. 132 und 135 die Streichquartette aus *A moll* und *F dur* — und Op. 138 die Ouvertüre Nr. I. in *C dur* zur Oper Leonore, welche an ihrer richtigen Stelle unter Op 72 bei der ersten Bearbeitung der Leonore (Fidelio) bereits aufgeführt ist. Wie die Cantate „der glorreiche Augenblick“, von Beethoven im Jahre 1814 bei Ge-

legenheit des Wiener Congresses geschrieben, zu der Opuszahl 136 gekommen ist, begreift man nicht wohl. Es ist dies dasselbe Werk, welches der Verleger Haslinger in Wien nachmals unter dem Titel: „der Preis der Tonkunst" noch einmal herausgab: der neue Text von Rochlitz ist aber eine wahre Versündigung an Beethoven's Geist. Denn wenn dieser auch in diesem schnell geschriebenen Gelegenheitswerk die Schwingen nicht zu dem erhabenen Fluge regt, den er sonst zu nehmen gewohnt ist, so ist es doch nicht zu verantworten, ihn dermaassen zu verunstalten, dass man den Componisten durch eine Musik, welche er ursprünglich zu einem Kriegerchor mit grosser Trommel, Triangel und Becken geschrieben hat, „das Schöne, dem die Tonkunst lohnt" feiern lässt! Doch davon, wie es anzufangen sein dürfte, dieses Werk des Meisters, welches ihn im Ganzen keineswegs verleugnet, der unverdienten Vergessenheit zu entreissen, sprechen wir ein anderes Mal. Für jetzt kehren wir zu unserm Gegenstand zurück.

Aus den zuletzt angeführten Beispielen ersieht man schon, wie sehr man sich irren würde, wenn man an die Uebereinstimmung der Reihenfolge der Opuszahlen mit der Zeitfolge, in welcher die Werke geschrieben sind, glauben und die Entwickelung des gewaltigen Tondichters ausschliesslich nach jener verfolgen und beurtheilen wollte. So trägt z. B. die Oper Fidelio die Opuszahl 72, ist aber in den Jahren 1804 und 1805 geschrieben, also vor der vierten, fünften und sechsten Sinfonie und vielen andern Compositionen, welche frühere Opuszahlen (von Op. 56 bis Op. 71) tragen. Die Ouvertöre und die Musik zu dem Ballet Prometheus hat die Zahl Op. 43, ist aber schon im J. 1799 geschrieben und gehört mithin in die Reihe der ersten zwölf bis fünfzehn Werke Beethovens. Die Musik zu den „Ruinen von Athen", einem Festspiele von Kotzebue, womit im J. 1812 das neue Theater in Pesth eröffnet wurde, trägt die Opuszahlen 113 und 114 — allein sie ist grösstentheils schon in jenem Jahre componirt und nur die Ouvertüre ist 1822 geschrieben, als dieselbe Musik am Namenstage des Kaisers Franz (3. Octob.) zur Eröffnung des Theaters in der Josephstadt zu Wien benutzt wurde.

Aus diesen Gründen wäre zu wünschen, dass der Verfasser des thematischen Verzeichnisses zu den vielen Mühen, die er übernommen, auch noch derjenigen sich unterzogen hätte, die Zeit zu ermitteln, in welcher jedes Werk geschrieben, und in welche die erste Herausgabe desselben fällt, und diese Zeit durch die Jahreszahl — wie es in einigen Fällen geschehen ist — zu bezeichnen. Das Erste überall mit Sicherheit zu bestimmen, dürfte freilich schwierig, vielleicht unmöglich sein: allein bei dem grossen Material und den ausgebreiteten Verbindungen der Verlagshandlung wäre die Aufgabe für den grössten Theil der Werke doch wohl zu lösen gewesen; und das Zweite, das Jahr der Originalausgabe aufzufinden und anzugeben, sollte sich wohl bei jenen Hülfsmitteln noch leichter ausführen lassen.

Den Rahmen eines chronologischen Verzeichnisses der Beethoven'schen Werke würde etwa folgende Aufstellung bilden:

Nach den ersten Compositionsversuchen in seinen Knabenjahren, von welchen 3 Sonaten für's Klavier, „dem hochw. Erzbischofe und Kurfürsten zu Köln, Maximilian Friedrich, meinem gnädigsten Herrn gewidmet und verfertigt von L. v. B., alt eilf Jahr. Speier, in Rath Bosslers Verlag" im J. 1783, ferner „9 Variationen (*C moll*) über einen Marsch von Dressler" und „Variationen (*C dur*) für 4 Hände über ein Thema des Grafen von Waldstein" im J. 1794 gedruckt erschienen, nehmen wir

die erste Periode von 1795 bis 1804 an. Dahin gehören die Werke mit den fortlaufenden Opuszahlen von Op. 1, 3 Trios f. Pft., Viol. u. Vcell, bis Op. 54, Sonate f. Pfte. in *F dur*. Diese Periode lieferte 28 Sonaten für Pfte. allein, 12 Sonaten theils für Pfte. und Viol., theils f. Pfte. u. Cello, 4 Trios f. Pfte., Viol. (Clarin. Op. 11.) u. Cello, das Quintett in *Es dur* f. Pfte. etc., die grossen Variationen in *Es dur* Op. 35, deren Thema nachher in der *Sinf. Eroica* benutzt ist, die Klavierconcerte in *C dur* (1799), in *B dur* (1800), in *C moll* (1800); — 4 Trios f. Viol., Bratsche und Cello Op. 2 in *Es* (1796) und Op. 9 (*G dur*, *D dur*, *C moll* — 1798), die 6 Violinquartette Op. 18 (1799 bis 1801), das Quintett in *Es* Op. 4 (1796) und in *C* Op. 29, das Septett Op. 20, die Orchestermusik zum Prometheus Op. 43 (1799), die Sinfonie Nr. I. in *C dur*, und Nr. II. in *D dur* (1800), die Adelaide Op. 46, die Lieder von Gellert Op. 48 u. s. w. — Ferner gehört in diese Periode das Oratorium Christus am Oelberg, zwar Op. 85 benannt, aber schon 1800 componirt und 1803 den 5. April zum ersten Mal aufgeführt und erst 1810 gedruckt.

Die zweite Periode zählen wir von 1804 bis 1816. Sie beginnt mit der *Sinfonia Eroica* in *Es*, Op. 55, welche in den Jahren 1803 u. 1804 geschrieben ist, und umfasst die Werke bis etwa Op. 101. Sonate für Pfte. in *A dur*. Hieher gehören einige

grosse Sonaten, wie Op. 57 in *F moll*, Op. 81 *a*, *les Adieux*, Op. 90 in *E moll;* dann die Klaviertrio's Op. 70 in *D dur* und *E dur*, und Op. 97 in *B dur*, die Klavierconcerte Op. 56 in *C dur* mit obligater Violine und Violoncell, Op. 58 in *G dur*, Op. 73 in *Es dur*, Op. 80 die Fantasie in *C moll* mit Chor und Orchester; ferner das Violinconcert in *D dur* Op. 61, die Violinquartette Op. 59. (*F dur*, *E moll*, *C dur* — dem Fürsten Rasumoffsky gewidmet), Op. 74 in *Es dur* und Op. 95 in *F moll*; die Sinfonien Nr. IV. Op. 60 *B dur* (1806), Nr. V. Op. 67 *C moll* (1807), Nr. VI. Op. 68 *Pastorale* (1808), die Schlacht bei Vittoria Op. 91 (1813), Sinf. Nr. VII. Op. 92 *A dur* (1813), Nr. VIII. Op. 93 *F dur* (1816); die Ouvertüre zu Corolan Op. 62 (1806), zu Egmont mit den Zwischenakten Op. 84 (1809); die Oper Fidelio Op. 72 (schon 1805) mit ihren 4 Ouvertüren (Nr. 1 und 2 in *C* 1805, Nr. 3 in *C* 1806, Nr. 4 in *E* 1814), die Messe in *C dur* Op. 86 (1808, nach Andern 1810), u. s. w.

Die dritte Periode von 1816 bis 1827 umfasst die Werke von Op. 102. Zwei Sonaten in *C* und *D dur* für Pfte. und Violoncell bis Op. 135. Violinquartett in *F dur* (Nr. 16 der Quartette), welches wohl nebst Op. 133, der grossen Fuge in *B dur* für Streichquartett, die letzte Composition des Meisters ist. Von den auf Op. 135 noch folgenden Nummern ist Op. 136 Cantate „der glorreiche Augenblick“ schon 1814, Op. 137 Fuge in *D dur* für Streichquartett 1817 (28. Nov.), und Op. 138 Ouvertüre Nr. 1 zu Leonore bereits 1805 geschrieben. Ferner gehören frühern Perioden an: Op. 103 Octett in *Es* für Blasinstrumente nach Op. 4 (1796); Op. 104 Streichquintett in *C moll* nach Op. 1 Nr. 3 (1795); Op. 113, 114 die Ruinen von Athen (grösstentheils 1812); Op. 117 Ouvertüre in *Es* zu König Stephan, und einige kleinere Sachen, wie z. B. das *Rondo a Capriccio* Op. 129, die Variationen f. Pfte. u. Flöte Op. 105 und Op. 107, welche beide wie zwei Zwerglein neben den Riesen Op. 106 „Sonate in *B dur* für das Hammerklavier“ von den Verlegern gestellt worden sind.

Man sieht, dass man gerade bei Beurtheilung der Werke der letzten Periode nach der blossen Opuszahl sehr vorsichtig sein muss: denn hier ist viel Schmuggelei getrieben worden.

Wirklich in diesen Zeitraum gehören alle jene kolossalen Gestalten, welche der Meister nicht in Thon modellirt, sondern in Granit ausgehauen hat, jene Werke der Zukunft, welche die damalige Gegenwart nicht fasste und von denen viele auch noch für uns Räthsel sind, jene Werke, die vielleicht mit mehr Recht, als man dasselbe von den genialen Schöpfungen irgend einer andern Kunst sagen kann, unerreichbar bleiben werden.

Ausser der schon genannten Riesensonate Op. 106 in *B dur* gehören hierher die Sonaten Op. 109 *E dur*, 110 *As dur*, 111 *C moll*, welche die Reihe der 38 Klaviersonaten schliessen und im Winter von 1821 auf 1822 geschrieben sind; dann die 33 Veränderungen über einen Walzer in *C dur* (1823); die fünf Violinquartette Op. 127 in *Es dur*, 130 in *B dur*, 131 in *Cis moll*, 132 in *A moll*, 135 in *F dur*; die Ouvertüren Op. 115 (Namensfeier) in *C dur* und Op. 124 Festouvertüre (Weihe des Hauses) in *C dur*; endlich die beiden an Umfang wie an innerm Gehalt grössten Werke Beethovens: die *Missa solennis* in *D dur* Op. 123 für 4 Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel, und die IX. Sinfonie für Orchester, 4 Solostimmen und Chor, Op. 125 — jene in den Jahren 1819 bis 1822 geschrieben und 1824 den 1. April zum ersten Male in Wien aufgeführt; diese im Winter von 1823 auf 1824 geschrieben und 1824 den 7. Mai zum ersten Male aufgeführt in Wien (1825 in London und auf dem niederrheinischen Musikfest in Aachen).

Nach dieser Abschweifung kehren wir zu dem zweiten Abschnitt des Härtel'schen thematischen Verzeichnisses zurück, welcher die Werke Beethoven's, die ohne Opuszahl erschienen sind, enthält. Er umfasst 46 Nummern Instrumentalmusik, und 20 Nummern Gesangstücke. Aus dem Nachlasse befinden sich darunter ein *Allegretto* in *Es dur* für Orchester, ein *Rondino* in *Es dur* für 2 Clar., 2 Ob., 2 Corn., 2 Fag. — ein *Rondo* in *B dur* für Pianof. mit Orchester; 3 Quartette (*Es dur*, *D dur*, *C dur*) für Pfte., Viol., Viola und Cello; Trio in *Es dur* für Pfte., Viol. und Cello; Militärmarsch in *D dur*; — ferner die Gesänge: „Gedenke mein“, „Seufzer eines Ungeliebten von G. A. Bürger und die laute Klage von G. Herder“, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Alle diese nachgelassenen Werke sind aber Erzeugnisse der frühern oder vielmehr der frühsten Periode der Beethoven'schen Muse. So gehören namentlich die 3 Klavierquartette derjenigen Zeit an, in welcher das Op. 2 (drei Sonaten) entstanden ist, also etwa dem Jahre 1795, was die genaue Uebereinstimmung einiger Themata in beiden Werken beweist. So lautet z. B. die Melodie des Adagios von Nr. 3 jener Quartette Note für Note so wie die des Adagio's der *F moll* Sonate in Op. 2:



Das Gesangstück „Seufzer eines Ungeliebten“ hat nach einem Recitativ in *C moll* und einem *Andantino* in *Es* zum Schluss ein *Allegretto* mit derselben Melodie, auf welche die Fantasie Op. 80 mit Chor und Orchester gebaut ist; wenn der Text in dieser letztern: „schmeichelnd hold und lieblich klingen unsres Lebens Harmonien u. s. w.“ lautet, so heisst es hier:



Sicher ist dies die ursprüngliche Benutzung der lieblichen Melodie, welche der Tondichter späterhin in dem Op. 80 wieder aufnahm und zu höherer Bedeutung entwickelte.

Bemerkenswerth unter den Gesangstücken dieses Abschnittes ist die einfach seelenvolle Melodie in *G dur*: „Ich liebe dich, so wie du mich“ und „der Wachtelschlag“ *F dur*. Zwischen dem „Opferlied: die Flamme lodert“ für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in *E dur* (Bonn bei Simrock) und der Composition desselben Liedes als Op. 121 b. für eine Stimme mit Chor und Orchester (Mainz b. Schott) findet eine geistige Verwandtschaft statt. Wir halten das erstere für das ursprüngliche, zumal da es in der Simrock'schen Ausgabe mit dem Liede Nr. 2 aus Op. 75: „Herz, mein Herz, was soll das geben“, und mit dem Liede: „der freie Mann (oder: Maurerfragen)“, welche beide einer frühern Zeit angehören, zusammen unter dem Titel „3 deutsche Lieder“ abgedruckt ist.

Unter den Instrumentalstücken ohne Opuszahl sind auszuzeichnen: 3 Duos für Clarinette und Fagott, die Variationen in *G dur* über das Thema von Händel aus Judas f. Pfte. u. Viol. oder Cello, die Variationen in *Es* über Mozart's: „bei Männern, welche Liebe fühlen, f. Pfte. u. Viol., die 3 Sonaten im 10. Jahre oder 11 Jahr alt nach der oben angeführten Originalausgabe von Bossler in Speier — eigentlich aber wohl erst im 13. Jahre geschrieben, weil 1783 gedruckt) hier in einer Ausgabe bei Haslinger in Wien mit Op. 1 bezeichnet, die 24. Variationen in *D dur* über „*Vieni Amore*“ auch aus den Jahren vor 1790, die 32 Variationen in *C moll* 3/4 Takt. Endlich finden wir in diesem Abschnitt noch die Themata von 50 Tänzen, als Menuetten, Ländlern und Contretänzen.

Der Anhang führt unter A. die angeblich von Beethoven herrührenden Tonstücke an, wo wir denn dem Alexandermarsch in *F dur*, einem Jubelwalzer in *Cis dur*, dem bekannten Sehnsuchtswalzer in *As dur*, dem Schmerzenswalzer in *F moll*, dem Hoffnungswalzer in *Es dur* u. s. w. begegnen. — Unter B. die Bücher und Schriften über Beethoven, welche noch nicht einmal ein Dutzend Nummern füllen! Welch' eine Armuth in Vergleich mit der Göthe-, Schiller- oder gar der Shakspeare-Litteratur!

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Am 26. Sept. gab Fräul. **Franz. Veith** mit Unterstützung der Herren Hiller, Hartmann, Derckum, B. Breuer, Koch und Schreiber ein Concert vor ihrer Abreise nach Paris, worin sie sich im Gesang und Pianospiel mit Beifall hören liess. Einen ganz ausserordentlichen Genuss gewährte der Vortrag des Herrn **Schreiber**, dieses Paganini unter den Trompetern. Man weiss in der That nicht, was man bei diesem Virtuosen mehr bewundern soll, die Weichheit und gesangreiche Schattirung des Tones, oder die fabelhafte Geläufigkeit der Passagen, gegen welche die Fertigkeit einer Coloratursängerin wie ein anstrengendes Exercitium erscheint. Wir freuen uns, dass Herr Schreiber zwar in England und in London, aber glücklicherweise nicht unter den Kunstwerken der Ausstellung gewesen ist, sonst hätte ihn uns sicher ein reicher Lord oder ein Barnum Nro. II. weggekapert.

Am 1. October ist der neue Lehrkursus in der **Rheinischen Musikschule** eröffnet worden bei erfreulichem Zuwachs von Schülern aus Deutschland und dem Auslande.

Capellmeister **F. Hiller** hat uns am 1. October verlassen, um dem ehrenvollen Antrage zu entsprechen, der ihn nach **Paris** zur Direction der italiänischen Oper ruft. Am Vorabend seiner Abreise fand im Königlichen Hof ein Abendessen statt, welches sämmtliche Lehrer an der Rheinischen Musikschule — diesem lebenden und trefflich wachsenden Denkmale der Wirksamkeit Hillers am Rhein —, mehrere Mitglieder des Orchesters und eine grosse Zahl seiner Freunde noch einmal mit dem geliebten und geachteten Meister vereinigte. Hiller war von der Anrede an ihn, die seine grossen Verdienste um das Musikleben am Rhein und unsern Schmerz über seinen Verlust in beredten Worten schilderte, und von der Bedeutsamkeit des Moments für seine künstlerische Laufbahn so tief ergriffen, dass ihn, als er die freundlichen Worte erwiedern wollte, sein Gefühl übermannte und eine Rührung sich seiner bemächtigte, die ihm das Reden geradezu unmöglich machte. Als es einigen andern Rednern gelungen war, über die ernste Stimmung einen heitern Regenbogen heraufzuführen, gewann auch der Gefeierte seine Fassung wieder, setzte sich an den Flügel und gab in einer herrlichen Fantasie den

Gefühlen Leben und Ausdruck, die sein Herz bewegten. Wo die Rede des Menschen verstummt, da sprechen die Töne. Lange werden sie, die das Lebewohl des Meisters in innigster Melodie dahinhauchten, einer Melodie, die sich oft wie ein mildes Winken des scheidenden Freundes vom Verdecke des Schiffes her, das die brausende Woge des Lebens durchschneidet, zum Gestade der Heimath herüberneigte — lange werden sie in unsern Herzen nachklingen! Möge Deutschland einen seiner trefflichsten Tondichter nicht auf immer verloren haben!

△ Elberfeld, 24. Sept. Das hiesige Sängerfest ist vorüber und wird ein kurzer Rückblick auf dasselbe nicht ohne Interesse für Ihr vielgelesenes Blatt sein. Die Liedertafel, welche zuerst die glückliche Idee fasste, die Sänger Rheinlands und Westphalens gastlich hier zu versammeln, hat wohl selbst nicht an eine so grosse Betheiligung gedacht; denn neben unsern beiden Gesellschaften waren die Schwesterstadt Barmen, ferner Crefeld, Düsseldorf, Dortmund, Neuss, Solingen, Hagen, Lennep, Schwelm, Gräfrath, Langenberg, Lüdenscheid, Sonnborn und Ronsdorf durch ihre Liedertafeln und Männergesang-Vereine würdig vertreten. Das Fest hatte wohl 500 Sänger hier versammelt, die zumeist mit den Morgenzügen des 21. hier eintrafen und von der hiesigen Liedertafel am Bahnhofe feierlich eingeholt wurden. Von hier aus bewegte sich der Zug mit klingendem Spiel durch die festlich geschmückte Stadt zum Schützenhause, wo beim Frühstück ein Mitglied des Fest-Comité's Herr Kunnen die Sänger mit herzlicher Ansprache bewillkommte. Der eigentliche Festzug war durch das mittlerweile eingetretene Regenwetter im wahren Sinne des Wortes zu Wasser geworden, doch störte dies keineswegs die Heiterkeit beim Mittagsmahle in der Festhalle, das durch entsprechende Vorträge auch der geistigen Würze nicht entbehrte. So sprachen die Hrn Dr. Pagenstecher von hier und nach ihm Hr. Musik-Director Breitenstein von Dortmund, der in würdevoller Weise die Anwesenden aufforderte, der Componisten auch nach ihrem Tode zu gedenken, und den Vorschlag einer Sammlung für die mittellose Wittwe Conradin Kreutzer's hieran reihte. Der Wohlthätigkeitssinn der Versammlung blieb nicht hinter dieser Aufforderung zurück und wurden circa 60 Thlr. gesammelt, welche an das betreffende Comité eingesandt wurden. Nachdem man sich nun noch in kleinen Kreisen die Zeit bis 6 Uhr fröhlich vertrieben hatte, begann der Haupttheil des Festes, das Concert.

Die Elberfelder Liedertafel von der Gesellschaft Orpheus unterstützt, eröffnete die Reihe der Vorträge mit einem von dem Dirigenten des Concerts, Herrn Director Weinbrenner componirten Festgrusse, der sich einer sehr beifälligen Aufnahme erfreute; ihm folgte die Fest-Ouvertüre von G. Heuser (Manuscript) und hierauf von sämmtlichen Sängern vorgetragen des Sängers Sonntagslied von Kreutzer. Nachdem hierauf noch die Vereine von Neuss, Dortmund, Langenfeld und Solingen in einer Reihe von Einzel-Vorträgen allgemeinen Applaus geerndtet, schloss der erste Theil des Concerts mit Beethoven's, „die Ehre Gottes in der Natur". Der zweite Theil begann mit der Ouvertüre zur Vestalin von Spontini, hierauf Hymne von Neidhardt, wobei wieder sämmtliche Sänger mitwirkten, dann Einzelvorträge der Vereine von Elberfeld, Barmen, Hagen und Crefeld, worauf der Chor: O Isis und Osiris und Mendelssohn's Festgesang an die Künstler, beide von sämmtlichen Vereinen prachtvoll vorgetragen, das Concert beendigten. — Nach dem Concerte hielten Feuerwerk, Harmonie-Musik und Festball die Sänger noch bis zu später Stunde in der fröhlichsten Stimmung vereinigt, die durch keinen Missklang getrübt wurde. Am Montag verliess uns der grösste Theil unserer Gäste und hörten wir wiederholt die höchste Befriedigung über die gastliche Aufnahme aussprechen, so dass wir bei Aufforderung zu einem zweiten Gesangesfeste gewiss wieder auf zahlreiche lebendige Theilnahme rechnen können, da jeder Theilnehmer das Fest stets seinen angenehmsten Erinnerungen beizählen wird.

Herr St. Lück, Domcapitular und Director der Musik an der Domkirche zu Trier, beabsichtigt in Verbindung mit anerkannten Musikkennern das Werthvollste und zugleich Brauchbarste, was der kirchliche Figuralgesang aus der Zeit seiner Blüthe aufzuweisen hat, dem Drucke zu übergeben. Die Sammlung, welche er dem Publikum darbietet, wird eine reiche Auswahl von Messen, Hymnen, Psalmen und Antiphonen für 2, 3, 4 u. s. w. bis 12 Stimmen enthalten, und nicht bloss der Kirche zur Feier ihrer hohen Geheimnisse, sondern auch den Gesang-Vereinen, wie auch jedem, der Sinn für höhere geistliche Musik hat, zum Studium und zum Vergnügen dienen; denn Meisterwerke, wie sie Palestrina, Lasso, Anerio, Nanini, Händel, Gabrieli, Vittoria, Allegri, Scarlatti, Lotti, Caldara, Durante, Leo und Andere geliefert haben, altern nicht, weil sie etwas haben, was sie über den Wechsel der Mode emporhebt.

Das Werk wird in Partitur unter den allgemein bekannten Schlüsseln und mit den nöthigen dynamischen Zeichen erscheinen; auch wird es eine kurze Biographie der aufgeführten Componisten und neben dem lateinischen Texte eine wortgetreue deutsche Uebersetzung enthalten. Der Jahrgang wird beiläufig fünfzig Bogen umfassen.

Die Subscription erstreckt sich nur dann auf den folgenden Jahrgang, wenn man seinen Rücktritt von demselben nicht vor der Ablieferung der letzten Hefte angemeldet hat.

In der sichern Rechnung auf eine grosse Theilnahme wird der Notenbogen zu 8 Seiten um den vielleicht beispiellos billigen Preis von 1 Sgr. berechnet. Die Ausstattung des Werkes soll eine solche sein, dass allen billigen Anforderungen der verehrlichen Subscribenten Genüge gethan wird.

Der Druck beginnt sobald eine hinreichende Anzahl der Subscribenten zur Deckung der grossen Kosten vorhanden ist.

Da der Herausgeber auf jedes Honorar verzichtet, so wird er den etwaigen Ueberschuss dem zu Trier errichteten Mutterhause der barmherzigen Schwestern zuwenden, und vor dem Hrn. Bischof von Trier Rechnung über Einnahme und Auslage ablegen.

An Alle, die sich für die Verherrlichung des Gottesdienstes durch einen würdigen Gesang oder für die Förderung einer wahrhaft gediegenen Musik interessiren, wagt er die freundliche Bitte, ihn in seinem gemeinnützigen, zeitgemässen Bestreben gütigst unterstützen zu wollen.

[Die Redaction der „Rheinischen Musik-Zeitung" erbietet sich zur Annahme von Subscriptions-Anmeldungen.]

In Hannover ist das Theater mit Flotow's Stradella und Schiller's Don Karlos eröffnet worden, in Stettin mit Meyerbeer's Hugenotten und Schiller's Maria Stuart, in Darmstadt mit Meyerbeer's Propheten, in Weimar mit Göthe's Clavigo, in Görlitz mit Schiller's Don Karlos, in Bonn mit Flotow's Martha.

München. Hier ist — etwas spät — Lortzing's Czaar und Zimmermann bei aufgehobenem Abonnement zum Besten der Hinterlassenen des Componisten gegeben worden und zwar bei sehr leerem Hause; in den Logen war kein Mensch. Herr Kindermann gab den Czaar vortrefflich. Frau Behrend-Brandt hat ihr Gastspiel vollendet; Frau Palm-Spatzer trat am 21.

Sept. als Fides auf, und wird noch die Norma und (hört! hört!) die Iphigenia auf Tauris von Gluck singen.

Von Deinhardstein wird eine Geschichte des Wiener Hofburgtheaters in 2 Bänden erscheinen. Der erste Theil wird die ältere Geschichte, der zweite besonders die Zeit umfassen, in welcher diese Bühne unter der Leitung des Verfassers stand, wobei es an anziehenden Charakteristiken bekannter Künstler und Litteraten nicht fehlen soll.

Aus Hamburg wird folgendes Curiosum gemeldet: Bei der Aufführung des Johann von Paris sang und sprach Herr Roger den Johann französisch; Frau Marlow (Prinzessin von Navarra) sang und sprach die Scenen mit dem Prinzen französisch, sonst deutsch; Frau Maximilian sprach französisch und sang deutsch — alle übrigen Künstler blieben bei der Muttersprache. Ein schönes Ragout, was man nur dem Publikum einer deutschen Stadt aufzutischen wagen kann. Die Sache ist um so auffallender, da Roger in Berlin deutsch gesungen und gesprochen hat.

Bremen. Die Wintersaison unseres Stadt-Theaters ist mit Spontini's Vestalin und mit Schiller's Jungfrau von Orleans eröffnet worden. Cortez soll folgen. Die Männerpartien Licinius (Herr Weiss) und Cinna (Herr Nasch) wurden gut ausgeführt, besonders ist der ausdrucksvolle Vortrag der Recitative lobend hervorzuheben. Auch der Oberpriester (Herr Abt) gefiel, was noch mehr in Mozart's „Figaros Hochzeit" in der Rolle des Figaro der Fall war. Von den Damen lässt sich nicht dasselbe sagen: Frau Boch-Hninzon konnte als Julia nicht genügen, besser war sie als Gräfin im Figaro, worin Fr. de Fontaine (Limbach) die Susanna mit Beifall gab.

** Antwerpen, 26. Sept. Wir haben für diesen Winter sehr angenehmen Theaterabenden entgegenzusehen. Der Unternehmer Herr Quélus hat zwei Gesellschaften engagirt, eine französische für Lustspiel und Vaudeville, und eine italiänische für die Oper. Die bisherigen Vorstellungen der letztern haben einen ausserordentlichen Erfolg gehabt, und wenn mit diesem Verein von Künstlern die Unternehmung nicht gesichert wäre, so müsste man an der Zukunft des Theaters in Antwerpen überhaupt verzweifeln. Die Oper wurde mit Verdi's *Ernani* eröffnet, das Haus war gefüllt, das Publikum nahm die Verdi'sche Musik mit einem wahren Enthusiasmus auf, und — abgesehen von den Schwächen der ganzen Gattung — ist in der That der *Ernani* immer noch die beste Partitur des in seinem Vaterlande alle Bühnen beherrschenden Meisters. Die treffliche Ausführung der Hauptpartien trug indess sehr viel zu dem Erfolg der Oper selbst bei. Herr Armandi, erster Tenorist, hat eine höchst einnehmende, sonore Stimme und eine ausgezeichnete Höhe und weiss diese natürlichen Vorzüge mit grosser Kunst und richtigem Geschmack zu benutzen. Neben ihm glänzte die erste Sängerin Mad. Viola, deren Stimme die Register des Alts und des Soprans umfasst. Beide erregten sowohl im Ernani als in der Lucia einen Sturm von Beifall und wurden in der ersten Vorstellung drei Mal gerufen; das ganze Finale des 3. Akts musste wiederholt werden.

Der Pianist Doctor (sonst Eduard, jetzt nach seiner Rückkunft aus Amerika Edward mit Vornamen) giebt in Wien unter dem Titel „Plantage" (!) eine Reihe Transcriptionen von „Neger-Melodien" heraus. Nun, das ist in Deutschland wenigstens etwas Neues, und was will man mehr? Die Wiesen und Haiden, auf denen in Europa die einheimischen Melodieblumen wachsen, sind längst abgegrast; eigene können wir nicht mehr hervorbringen, warum sie also nicht aus den Pflanzungen in Westindien holen, wo die Peitsche dem Sklaven ums Ohr schwirrt und ihn tanzen und singen macht? Lassen doch so manche Stimmen immerfort den krähenden Ruf erschallen: „Die Musik muss eine andere Gestalt bekommen!" — ei nun, wesshalb nicht eine schwarze? Die erste schwarze Melodie des Herrn Doktor heisst *Favourite Banjo Song;* sie ist von ihm mit einem europäischen Vordertheil in Gestalt einer Introduction, und mit einer langen Salonschleppe mit *Pariser* Stickerei versehen worden und so wird die fremdartige Schöne mit dem schwarzen Antlitz und dem modischen Putz sicherlich Aufsehen erregen. Die zweite Neger-Melodie soll, wie man sagt, um die Sache noch charakteristischer zu machen, bloss auf den schwarzen Tasten des Klaviers gespielt werden.

Zu der neulich erwähnten Preisausschreibung von einem Vereine von Gesangfreunden in Mannheim für die beste Composition von M. v. Schenkendorff's Gedicht „Muttersprache" für Männergesang — haben wir noch hinzuzufügen, dass „die Zeitmaass- und Vortragsbezeichnungen durchgängig deutsch gewünscht werden, [also auch kein *forte*, kein *piano*, kein *sforzando*?], dass die Compositionen bis Ende dieses Jahres an Hrn. A. Schnössler in Mannheim einzusenden sind". Ferner dass die Bewerber die Preisrichter selbst zu wählen haben, indem „jeder Composition drei Künstlernamen beizufügen sind: Preisrichter werden dann diejenigen, auf deren Namen die meisten Stimmen sich vereinigen".

Mozart's Bildniss, von Tischbein nach dem Leben in Oel gemalt, ist vor einiger Zeit in der Nachlassenschaft eines Musikers Namens Stuzl in Mainz von Herrn André aus Offenbach aufgefunden worden. Es soll bedeutend von den bisher vorhandenen Abbildungen abweichen. Es wird nach einer genauen Copie bei Breitkopf & Härtel in Leipzig in Kupferstich erscheinen.

Der Capellmeister Täglichsbeck in Hechingen hat von dem Könige von Preussen am Huldigungstage, wo eine Sinfonie von ihm zur Aufführung kam, den rothen Adlerorden IV. Klasse erhalten.

Der Sohn des türkischen Gesandten in Berlin, Fürst J. Caradja, hat einen Walzer componirt, welcher in einem der Sommer-Concerte bei Kroll mit Beifall aufgeführt worden ist. Er hat ihn „Rauchgedanken" betitelt. Einige Zuhörer wollen mehr Rauch als Gedanken darin wahrgenommen haben.

Für die Abonnements-Concerte in Leipzig soll die Sängerin Frau Hassolt-Barth für diesen Winter gewonnen sein. — Vieuxtemps verweilte daselbst einige Tage auf seiner Rückreise nach Petersburg.

Die königliche Bibliothek zu Berlin hat durch Schenkung die bedeutende Musikaliensammlung des verstorbenen Ministers von Voss erhalten. Sie soll viele Werke aus der Zeit 1650—1750 enthalten, auch ungedruckte Cantaten in J. S. Bach's eigner Handschrift.

Aus F. Mendelssohn's Nachlass ist Nr 22 die Musik zu Sophocles' Oedipus in Kolonos, Klavierauszug und Singstimmen, bei Breitkopf & Härtel so eben erschienen.

J. Hoven in Wien hat eben eine neue zwei-aktige komische Oper „der lustige Rath", Text von Mosenthal vollendet. Liszt hat sie bereits auf das Repertoire dieses Winters in Weimar gestellt.

Preis - Compositionen.

Mehrfach an mich gerichteten Anfragen zu genügen, zeige ich hiermit an, dass die beiden mit dem Preise gekrönten Lieder von Th. Kirchner und C. Reinecke noch vor Ende dieses Monates in einer sehr schönen Ausgabe bei mir erscheinen werden. — Alle Musik- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Cöln, 1. Okt. 1851. ***M. Schloss.***

Bei ***Breitkopf & Härtel*** in Leipzig sind so eben erschienen und versandt:

	Thl.	Sg.
Liszt, F., Grosses Concert-Solo f. d. Pianoforte (A. Henselt gewidmet)	1	15
Lumbye's Tänze für das Pianoforte.		
Nro. 73. Fieberträume. Walzer	—	15
„ 74. Salut-Galopp	—	5
„ 75. Elise-Polka	—	5
„ 76. Augusta-Polka-Mazurka	—	5
„ 77. Souvenir de Peterhof. Marsch	—	5
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 92. Allegro brillant für das Pianoforte zu 4 Händen. (Nro. 21 der nachgelassenen Werke).	1	10
— Op. 93. Musik zu Oedipus in Kolonos des Sophocles (Nro. 22 der nachgelassenen Werke.)		
Klavierauszug	3	15
Singstimmen	2	10
Paganini, Grandes Etudes de Violon, transcrites pour le Piano par F. Liszt (Clara Schumann gewidmet). Cahier 1. u. 2. à 1 Thlr. 10 Ngr.	2	20
Schumann, R., Op. 98. Erste Abtheilung: a) Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's, für 1 Singst. mit Begl. d. Pft.	1	10
Zweite Abtheilung: b) Requiem für Mignon, für Chor, Solostimmen und Orchester.		
Partitur	2	—
Klavierauszug	1	5
Singstimmen	1	—

Am 15. September 1851.

3te Nova-Sendung der C. Luckhardt'schen Musikhandlung in Cassel.

(Den 15. Sept. 1851.)

	Thl. Sgr.
Bertini, H. jun., 48 Etudes composées exclusivement pour ceux qui veulent se préparer pour les célèbres Etudes de J. B. Cramer. Nouvelle Edition, revue, corrigée et doigtée. I. Heft. Op. 29.	1„—
— Dasselbe — — — II. Heft. Op. 32.	1„—
— 12 pet. Morceaux précédés chacun d'un Prélude composés expressément pour les Elèves. Heft I. & II. à	—„10
Bott, J. J., 6 Lieder für Gesang mit Pianoforte. Op. 8.	—„25
Czerny, C., 24 Morceaux mélodieux pour le Pft. Op. 804	
Nro. 2. Hortense	—„ 7½
„ 4. Malvina	—„ 7½
„ 16. Feodora	—„ 7½
Eschmann, J. C., Zwei Heimgekehrte, Gedicht von A. Grün, für eine Bassstimme mit Begl. von Piano und Ventil-Horn. Op. 10.	—„10
Fischer, W., (Musik-Director am Hoftheater zu Cassel), Quodlibet-Ouverture nach beliebten Motiven für Pianoforte	—„20
Häser, C., 8 Gesänge für 4 Männerst., Part. u. St. Op. 1. Heft I. & II. à	—„22½
— Wiegenlied — Frühlingslied, zwei Lieder für 1 Singst. mit Begl. d. Pfte. Op. 13	—„ 7½
Mortier de Fontaine, Für Dich, Gedicht von J. v. Düringsfeld, für eine Singst. mit Begl. d. Pft. Op. 10. (Frl. Limbach gewidmet)	—„ 5
— do. do. für vier Männerst. Part. u. St.	—„ 7½
Schmezer, E., Milde Mandolinenklänge — Das Ständchen, 2 Lieder f. 1 Singst. mit Begl. d. Pfte. Op 19.	—„12½
— Schön Nelly — Wie schön bist du, 2 Lieder für 1 Singst. mit Begl. d. Pfte. Op. 20.	—„12½
Schumann, R., Fünf Stücke im Volkston f. Violoncell (ad libitum Violine) und Pft. Op. 102.	
Heft I. (Hrn. Andreas Grabau gewid.)	1„ 5
„ II.	—„25
Schubert, C., 3 Morceaux pour le Pft. Op. 4.	
Nro. 1. Fantaisie	—„10
„ 2. Souvenir	—„ 7½
„ 3. Ballade	—„12½
Stähle, H., Tre Scherzi per il Pfte. Op. 4	—„17½

Theodor Kirchner,

Op. 1. 10 Lieder für 1 Singst. mit Pft. Heft 1, 17½ Ngr. Heft 2, 15 Ngr. Einzeln: Nr. 1, „Sie sagen es wäre die Liebe". 7½ Ng.

Carl Reinecke,

Op. 17., 15 kleine Fantasiestücke für Pianoforte..... 25 Ngr. Verlag von **F. Whistling** in Leipzig.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 67. **Cöln**, den 11. October 1851. II. Jahrg. Nro. 15.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

L. van Beethoven's Werke.

(Schluss. S. Nr. 66.)

Freilich kann dieser Abschnitt über die Beethoven-Litteratur keine Ansprüche auf Vollständigkeit machen. Auffallend ist uns besonders die Auslassung zweier Schriften von Prof. H. K. Breidenstein in Bonn gewesen, zumal sie die einzige authentische Darstellung der Denkmal-Angelegenheit enthalten. Es sind folgende:

a) Festgabe zu der am 12. August 1845 stattfindenden Inauguration des Beethoven-Monuments. Bonn b. T. Habicht, 1845. Mit 2 Kupfertafeln (Abbildung des Monuments und der vier Reliefs nach Originalzeichnungen von Hähnel).

Diese Schrift enthält 1) die Geschichte der Entstehung und Ausführung des Denkmals nebst dem Verzeichniss der dazu eingegangenen Beiträge, 2) einen kurzen Abriss von Beethoven's Leben nach Schindler, Wegeler, F. Ries und A., 3) ein systematisches Verzeichniss seiner Originalwerke, 4) zwei *Facsimile* seiner Handschrift (aus der Partitur des Fidelio, und einen Brief), 5) die beiden Festgedichte von O. L. B. Wolff und W. Smets, welche, von F. Liszt und H. K. Breidenstein componirt, bei der Einweihung aufgeführt wurden.

b) Zur Jahresfeier der Inauguration des Beethoven-Monuments. Eine aktenmässige Darstellung dieses Ereignisses. Nebst einem Stahlstich des Monuments und dem Verzeichniss der Mitwirkenden. Bonn bei T. Habicht, 1846. 4to.

Ferner hätte Griepenkerl's Novelle „die Beethovener“ eben so gut eine Stelle verdient, als Ortlepp's „Beethoven, eine phantastische Charakteristik.“ — Dass auch bei den Büchertiteln nirgends die Jahrszahl der Herausgabe bemerkt ist, erscheint ebenfalls als ein Mangel. Eine zweite Ausgabe wird leicht das Fehlende ergänzen.

Wir besitzen also, um kurz die Resultate aus dem werthvollen Buche zu ziehen, im Ganzen zweihundert und vier Werke von Beethoven: viele derselben enthalten mehr als Ein Musikstück z. B. 3 Trio's, 6 Quartette, u. s. w., so dass, die einzelnen Werke (von den Liedern jedoch nur die Hefte, nicht die einzelnen Gesänge) gezählt, zweihundert und vierundfünfzig Nummern vorhanden sind, von denen 242 Originalwerke und 12 Arrangements vom Componisten selbst angefertigt.

Der Orchesterwerke sind 26, darunter 9 Sinfonien, die Siegssinfonie über die Schlacht bei Vittoria, und 11 Ouvertüren (wovon sechs in *C dur*: Prometheus, Leonore 1—3, Op. 115 und 124).

Für Violine mit Orchester zwei Romanzen (in *G* und *F dur*) und ein Concert in *D dur*.

Für Pianoforte mit Orchester neun Werke, nämlich fünf Concerte, ferner eins für concertirende Piano, Violine und Violoncello in *C dur* Op. 56, die Fantasie mit Chor Op. 80, eins arrangirt nach dem Violinconcert in *D dur*, und ein Rondo in *B dur* ohne Opuszahl aus dem Nachlasse.

An Kammermusik für Violine u. s. w. 1 Septett, 1 Sextett (in *Es* Op. 81 b), 2 Quintette, eine Fuge für Quintett (in *D dur* Op. 137) und ein arrangirtes Quintett (in *C moll* nach Op. 1 Nr. 3 als Op. 104). — Sodann 16 Quartette von Op. 18 Nr. 1 in *F dur* bis Op. 135 in *F dur*, eine Fuge für Quartett in *B dur* (Op. 133) und ein *Andante favori* in *F dur* ohne Opuszahl. — Ferner 4 Trio's für V., Br. und Vcllo., Op. 3 in *Es*, und drei in Op. 9.

Für Blasinstrumente: 1 Rondino in *Es* für 2 Ob., 2 Clar., 2 Fag., 2 Corn. aus dem Nachlasse, 1 Octett in *Es* für dieselben (Op. 103 nach dem Violin-Quintett in *Es*), 1 Sextett in *Es* für 2 Clar., 2 Corn., 2 Fag., Op. 71, 1 Serenade in *D dur* für Fl., Viol. und Bratsche Op. 25, 1 Trio für 2 Ob. und engl. Horn in *C dur* Op. 87, und 3 Duo's für Clar. und Fag. in *C, F, B dur* ohne Opuszahl.

Für Pianoforte mit mehrstimmiger Begleitung 1 Quintett in *Es dur* mit Ob., Cl., Corn. und Fag. Op. 16, 3 Quartette mit Viol., Bratsche und Cello aus dem Nachlasse, 7 Original-Trio's (Op. 1, drei, Op. 11 *B dur* mit Clar., Op. 70 zwei, Op. 97), ferner aus dem Nachlasse „kleines Trio in einem Satze" *B dur*, und Trio in *Es dur* in 3 Sätzen. Dann Adagio und Variationen in *G dur* (Op. 121 a, „Ich bin der Schneider Kakadu") und vierzehn Variationen in *Es dur* (Op. 44). Vom Componisten bearbeitet: 1) Trio f. Pfte., Clar. und Cello in *Es* Op. 38 nach dem Septett Op. 20, 2) Trio für Pfte., Viol. und Violoncell in *D* nach der II. Sinfonie, 3) gr. Sonate in *Es dur* für Pfte., Viol. und Vicll. als Op. 63 nach dem Violinquintett in *Es* Op. 4.

Hierbei ist noch zu merken, dass die 3 Violintrio's Op. 9 und die 6 Violinquartette Op. 18 als Trio's für Pfte., V. u. Cello arrangirt sind und sogar die Opuszahlen 60 und 61 tragen. Diese Bearbeitungen sind aber nicht von Beethoven, dessen wahre Op. 60 und 61 die IV. Sinfonie in *B* und das Violinconcert in *D* sind.

Für Pianoforte und Violine 10 Sonaten von Op. 12 bis 96, 3 Hefte Variationen und ein Rondo in *G dur* ohne Opuszahl; 2 Hefte Variationen f. Pfte. und Flöte oder Violine *ad libitum* Op. 105 (sehr leicht für Kinder) und eben so Op. 107. — Für Piano und Violoncello 5 Sonaten (Op. 5, 69, 102), und ein Heft Variationen in *F dur* („ein Mädchen oder Weibchen") Op. 66. Arrangirt: Sonate in *Es* Op. 64 nach dem Violintrio Op. 3. — Für Piano und Horn, Sonate in *F* Op. 17.

Die vierhändigen Stücke sind unbedeutend, mit Ausnahme der Fuge in *B dur* Op. 134 (nach der Quartettfuge Op. 133).

Für Pianoforte allein 35 Sonaten von Op. 1 bis 111, und drei kleine Sonaten in *C, G* u. *F dur* ohne Opuszahl; 21 Hefte Variationen und 19 Hefte verschiedene kleinere Musikstücke und Tänze.

An Gesangmusik mit Orchester: 1 Oratorium Christus am Oelberge, 2 Messen in *C* und *D*, 1 Oper Fidelio, 1 Cantate „der glorreiche Augenblick", 2 Lieder aus Egmont, Elegischer Gesang in *E dur* (mit Quartettbegleitung) Op. 118, Meeresstille und glückliche Fahrt in *D dur* Op. 112, Bundeslied in *B dur* (2 Solo und 3 Chorstimmen mit 2 Clar. 2 Corn. und 2 Fag.) Op. 122, Opferlied in *E dur* Op. 121 b, Scene und Arie *Ah perfido!* Op. 65, Ruinen von Athen 6 Gesangnummern Op. 114, grosses Terzett für Sopran, Tenor und Bass in *B dur* „*Tremate, empi, tremate!* Op. 116. — Dann die Gesänge in der Fantasie Op. 80 und in der IX. Sinf. — An Gesängen mit und ohne Clavierbegleitung enthält das Verzeichniss 37 Nummern, theils einzelne Lieder, theils Liederhefte.

Schliesslich fügen wir noch einige Bemerkungen hinzu, zu denen das Verzeichniss Anlass giebt. Tiedge's Lied „an die Hoffnung" hat Beethoven zwei Mal componirt, in *Es dur* Op. 32 und in *G dur* Op. 94. — Die Balletmusik zu den „Geschöpfen des Prometheus" ist nur in Arrangements für Streichquartett oder Klavier gedruckt. Die Leipz. Neue Zeitschrift vermuthet, dass die Originalpartitur in der Simrock'schen Verlagshandlung in Bonn vorhanden sein dürfte: dies ist nicht der Fall. Wahrscheinlich ist diese Partitur im Besitze der Frau Wittwe Zulehner in Mainz, denn von C. Zulehner liess die Simrock'sche Handlung die ersten Ausgaben von zwei Arrangements 1) für 2 Viol., Bratsche u. Cello, und 2) für Flöte, Viol., Br. und Cello bearbeiten. Die Wittwe Zulehner führt die Handlung mit Copien von Partituren u. s. w. noch fort und hat sie vor kurzem noch in öffentlichen Blättern empfohlen.

Die Oper Fidelio, wie sie gegenwärtig gegeben wird, ist bekanntlich die dritte Bearbeitung dieses Werkes. Das Verzeichniss kündigt uns S. 52 als unter der Presse im Verlag von Breitkopf und Härtel den Clavierauszug der ersten Bearbeitungen unter dem Titel „Leonore, Oper in 2 Akten" an. Er wird die zweite Bearbeitung vollständig mit der grossen Ouvertüre Nr. 3 in *C* und in einem Anhange die Abweichungen der ersten Bearbeitung, die sich auf 4 Nummern beziehen, enthalten. Die Leonore hat 18, der Fidelio 16 Nummern. Wir sehen dieser Ausgabe mit Vergnügen entgegen; die Verlagshandlung erwirbt sich dadurch ein neues Verdienst um das Studium der Beethoven'schen Musik. Je mehr Hülfsmittel erscheinen, die den Beweis führen, wie sorgsam Beethoven seine Werke gefeilt hat, desto mehr wird sich den Componisten der Gegenwart, namentlich den jüngern unter ihnen, die Wahrheit einprägen, dass das sogenannte „in Einem Guss Arbeiten" nicht in dem Hinschreiben ohne Abzusetzen besteht, nicht darin, dass man dem Russe der

Fantasie den Zügel auf den Hals wirft und es laufen lässt, sondern dass es vielmehr nur durch consequentes Festhalten an der Idee und dem möglichst klaren Streben nach ihrer schönsten Entwickelung und Darstellung, mit einem Worte durch den Verstand im Bunde mit dem Gefühl, durch die Besonnenheit des Genies zu erreichen ist.

Aesthetische Betrachtungen über Composition sogenannter unmusikalischer Texte — veranlasst durch Hoven's Composition der „Heimkehr" von H. Heine.

Von *Dr. Ed. Hanslick.*

In der vorliegenden Sammlung*) bringt uns der geschätzte Componist Musik zu den 88 Gedichten, welche in Heine's Reisebildern unter dem Gesammttitel „die Heimkehr" vorkommen. Es ist dies jedenfalls das umfangreichste Werk, in welchem das Deutsche Lied aus seiner gewohnten Vereinzelung heraus zu cyklischem Zusammenhang erhoben, und als Glied eines vom Dichter, wie vom Componisten beabsichtigten Ganzen erscheint. Acht und achtzig Lieder! Man sieht, Beethoven's „entfernte Geliebte", Schubert's „Winterreise" und „schöne Müllerin", Löwe's „Hebräische Gesänge", Marschner's „Klänge aus Osten" und was die musikalische Literatur in dieser Gattung etwa aufzuweisen vermag, sind kleine Unternehmungen gegen die vollständige Composition der „Heimkehr".**)

Wenn aber der Heine'sche Cyclus quantitativ alle bisher componirten Liedersammlungen weit zurücklässt, so stellen die innern künstlerischen Schwierigkeiten, mit welchen eine musikalische Behandlung desselben zu kämpfen hat, ihn vollends ausser Vergleich mit dem Character der früher genannten. Betrachten wir nämlich irgend eines der bekannten Liederwerke, etwa das umfangreichste, Schubert's Winterreise, so entgeht uns nicht, dass einerseits jedes einzelne Stück daraus seinen vollständigen Ausdruck in Tönen finden kann, ja zur musikalischen Behandlung auffordert; andererseits diese einzelnen Gedichte unter sich in gegenständlichem Zusammenhang stehen und durch dieselbe Idee und Grundstimmung so innig vom Dichter verbunden sind, dass sie ein Vergreifen der musikalischen Einheit von Seite des Componisten kaum als möglich zuliessen. Ganz anders bei Heine's „Heimkehr". Diese schliesst sich weder unter der Einheit Eines Gegenstandes, noch Eines Gefühles, sie bietet in ziemlich bunter Reihe Lieder und Balladen, beschreibende und epigrammatische Gedichte, tollen Scherz und trostloses Leid. Weit entfernt in nothwendiger Beziehung zu dem Inhalt zu stehen, entsprang der Titel „Heimkehr" vielmehr aus einer äusseren, biographischen Veranlassung, und der zusammenhaltende Brennpunkt, aus welchem all' die vielfarbigen Strahlen hervorsprühen, ist einzig die Subjectivität des Dichters. Wechselnd wird uns Lust und Verzweiflung erzählt, Hass und Liebe vorgeführt, entgegengejubelt und entgegengeweint, nur ist es stets derselbe wohlbekannte feine Mund, der zu uns spricht, dieselbe kühle weisse Hand, die uns führt, dasselbe geistvoll blaue Auge, das uns anblickt. Die Gedichte selbst hängen nicht nothwendig zusammen. Indem aber der Tondichter die Sammlung, nicht auszugsweise, sondern vollständig wie sie ist in derselben Reihenfolge zu componiren unternahm, anerkannte er in ihr ein Zusammengehöriges, Untrennbares, und musste so die Forderung aufrufen, es möchte dies in höherer künstlerischer Einheit auch in der Musik erkennbar sein. Hoven hat diese schwierige Aufgabe, so weit sie möglich, mit jenem Erfolg gelöst, welchen seine allseitige, freie Bildung, seine scharfsinnige Auffassung und zunächst sein langjähriges Studium Heine's ihm gewährleisteten. Ihm gelang es, den geheimnissvollen Punkt zu erschauen, wo alle diese verschiedenen, widerstreitenden Gedichte zusammentreffen und sich die unsichtbaren Hände reichen. Die grosse Mannigfaltigkeit der 88 Gedichte erscheint durch Hoven's Musik wie in einer gleichen Beleuchtung; trotz aller Contraste ist ein gemeinsamer Zug in der Gesammtcomposition nicht wegzuleugnen. Analysiren lässt er sich nicht, andeutungsweise möchte ich ihn durch „Bewusstheit" bezeichnen.

War es schwierig, den Heine'schen Cyclus als ein künstlerisches Ganze aufzufassen und darzustellen, so boten sich dem Componisten in der Behandlung

---

*) „Die Heimkehr. Acht und achtzig Gedichte aus H. Heine's Reisebildern in Musik gesetzt von J. Hoven" (Vesque). Wien, aus der kais königl. Hof- und Staatsdruckerei, 1851. Hochquart. — Jeder Composition ist das Gedicht erst vorgedruckt, dann folgt die Musik, Singstimme mit Text und Klavierbegleitung. Der Typendruck der Noten wie des Textes ist vorzüglich schön

**) Rob. Schumann's Liedersammlungen aus Heine und Eichendorff sind nicht von diesen, sondern vom Componisten zusammengestellt, freilich mit einem bewunderungswürdigen Sinn für musikalischen Zusammenhang.

der *einzelnen* Gedichte noch weit bedenklichere Aufgaben. Viele Stücke sind rein beschreibenden Inhalts, andere Erzeugnisse des Witzes, der Ironie, kurz, die „Heimkehr“ strotzt von sogenannten „*uncomponirbaren Gedichten*.“

„Uncomponirbar“, — der Begriff ist practisch, und findet als solcher seine richtige Anwendung; die Theorie jedoch möge ihn mit grosser Vorsicht behandeln. Versteht man unter „Componiren“ eines Gedichts das Setzen irgend einer Melodie unter gegebene Worte, dann gibt es in der That nichts Uncomponirbares, und der alte *Telemann* durfte sich ohne Anstand rühmen, dass er auf Verlangen jeden Thorzettel in Musik setzen wolle. Nimmt man aber den Begriff im künstlerischen Sinne, wie dies gar nicht anders geschehen sollte, als ein Durchdringen einer dem musikalischen Ausdruck zugänglichen Dichtung mit Musik, so hatte Telemann Unrecht, denn ein componirter Thorzettel kann ästhetisch höchstens für komische Zwecke in Betracht kommen. Allein, auch hoch über der Thorzettel-Literatur werden wir Gedichten begegnen, welche durch ihren Inhalt oder ihre Form musikalischer Behandlung zu widerstreben scheinen. Sind sie deshalb (ästhetisch) uncomponirbar? Vorerst wohl nur für alle Diejenigen, die sie nicht componiren können. Dies kann die Mehrzahl, vielleicht die Gesammtheit der musikalischen Zeitgenossen einer Periode sein. Man bilde sich aber nicht ein, die Grenze des Componirbaren willkürlich für alle Zeiten aufmauern zu können. Sie ist ein elastischer Kreis, den nicht etwa der Missbrauch, nein, den die zunehmende *Bildung* immer weiter dehnt. Der Begriff des Componirbaren ist kein absolut feststehender, sondern wie fast alle ästhetischen Kategorien ein lebendig wechselnder, mit der allgemeinen Entwicklung sich gleichfalls fortentwickelnder. Welchen Fortschritt begründete nicht *Zumsteg* durch die bisher unerhörte Composition von Balladentexten! Welch' viel grösseren Fortschritt machte nicht das *Lied* seit jener Zumsteg'schen Periode, die in der Lyrik nicht gern über Küsse, Rheinwein und Frühling hinausging, bis zu den tiefsinnigen Seelengemälden und Naturbildern eines Schubert, Löwe, Mendelssohn u. A.! Und so muss der Kreis der uncomponirbaren Gedichte sich in dem Maass verengen als die künstlerische Bildung namentlich an der Hand der Dichtkunst fortschreitet. Ein früher musikalisch unmögliches Gedicht hört auf, es zu sein, sobald ein Künstler das versteckte musikalische Element darin entdeckt, sobald er es entdeckt und sich die Kraft zutraut, es zu gestalten.

Fast allgemein gilt auch als Grundgesetz: die Tonkunst habe sich lediglich auf die Behandlung der *Gefühle* zu beschränken. In der That hat jede Kunst ein ihr vorzüglich eigenstes Feld and dies ist für die Tonkunst die Gefühlswelt, nur ist sie nicht mit einer Chinesischen Mauer umfriedet. Unternehmende Geister treibt es auf Entdeckungsreisen in den weniger betretenen Strecken, sie nahen sich beobachtend den Grenzen der benachbarten Gebiete, sie colonisiren. Solche Erweiterungen kann man, sobald sie mit Geist geschehen, nicht verläugnen, und wenn sie gleich den urewigen Wirkungskreis einer Kunst nicht ändern können, noch wollen, so prüften sie doch die unbekannten Kräfte derselben und erweiterten ihren Horizont. Eine Grenze gibt's dennoch und sie lautet: was nicht mehr poetisch ist, kann nicht musikalisch werden; *bis wohin* aber *innerhalb* des Poetischen der Grenzstein für die Tonkunst zu setzen sei, kann man positiv kaum feststellen, ohne die Möglichkeit künftiger Weiterbildung zu läugnen. Alles wahrhaft Poetische steht in geheimer Verwandtschaft, und mag man in unphilosophischer Strenge jede Muse noch so streng von der andern absperren, — sie werden sich durch's Gitter küssen.

Wir werden dies am Einzeln gleich näher sehen.

Da sind in der „Heimkehr“ mehrere Stücke jener reizenden Genremalerei Heine's, die ohne jede lyrische Zuthat sich begnügt, ein *Bild*, eine Situation sett und fertig hinzustellen. Die strengen Grenzwächter der Theorie müssen die Composition eines solchen malenden Gedichts verwerfen, da die Tonkunst sich ja nur mit dem inneren Reich der „Gefühle“ abzugeben habe. Unaufgestört lassen wir den alten Streit über die Berechtigung der musikalischen Malerei, welche von der Theorie bis zum Pedantismus eingeschränkt, von der Praxis bis zur Spielerei ausgedehnt wurde. Dass über Landschaften und Scenen eine eigenthümlich musikalische Stimmung schweben könne, eine stumme, noch ungehobene Melodie, hat wohl jeder von uns mehr als einmal empfunden. Und den Künstler sollte es nicht drängen, diesen unsichtbaren Schatz zu heben, aus eigenem inneren nachzuschaffen, was ihn in der Natur tief musikalisch anregt? Man gibt zu, dass eine helle Mondnacht, ein stilles Thal von einem Bach durchschlängelt, eine Gondelfahrt zur See, in Tönen zu dem Tondichter spreche, und dies sollte nur von diesen bekanntesten Naturschauspielen gelten, nicht auch von individuellen Scenen, von Genrebildern, wie das Mütterlein, welches im Regen über den Marktplatz trippelt, während daheim die Tochter schläfrig in's

Licht blinzt, oder das einsame Försterhaus mit seinen wunderlichen Bewohnern? Nicht Jedes ergreift Jeden gleich; hat aber ein solches Bild den Tondichter tief angeregt, so verwandelt er's unwillkürlich, ein zweites Wunder von Kanaan, in Musik. — Der Musik an und für sich, also der Instrumentalmusik, wird die malende Darstellung in den meisten Fällen bedenklich oder ganz unzugänglich sein, da die allgemeine Sprache der Tonkunst in den seltensten Fällen ausreicht, bestimmte Vorstellungen und Bilder im Hörer zu reproduziren. Bei der Vocalcomposition ist dies ein anderes. Da hat der Dichter bereits das Begriffliche, was sich der Musik entwindet, in Worten gegeben, die Töne treten blos hinzu, sie verstärken und erklären, was schon da ist. Es handelt sich um nichts mehr, als um die Colorirung eines vorgelegten Kupferstichs. Die rechte, Eine Färbung zu treffen, wie sie verborgen in der Idee des Gegenstandes ruht, ist hier die Aufgabe, und löst sie der Componist, so wird das Lied mit einer Macht wirken, welche dem blossen Gedicht unerreichbar war. Man denke an die Compositionen Eichendorff'scher Naturbilder durch Rob. Schumann.

Die Gabe, derlei poetische Gemälde oder Scenen musikalisch wiederzugeben ist Hoven in bedeutendem Grade eigen, ja wir zählen sie zu seinen hervorstehenden Eigenschaften. Ueberall trifft seine Musik genau die Stimmung, welche uns beim Anblick des wirklichen Bildes erfassen müsste; die eigentliche Tonmalerei verwendet er mit Geist und Mässigung, so weit, aber auch nicht weiter, als sie bei malerischer Wirksamkeit auch musikalisch bedeutungsvoll bleibt. Von den Stücken der „Heimkehr," in denen das Drei-Musen-Bündniss: Poesie, Malerei, Musik sich vereinigt, nur ein „Bild" vor uns hinzuzaubern, nennen wir als die ausgezeichnetsten: das romantisch-unheimliche „Jägerhaus", die kleine Familientragödie im „Pfarrhof" und „schlechtes Wetter", ein reizendes Holländerbildchen. Es lässt sich nichts Getreueres denken, als die Hoven'sche Uebersetzung dieser Gedichte in Musik! Zwischen Ballade und Situationsmalerei stehen „die Rheinfahrt," „Gesang der Seejungfrau" mit der charakteristischen Anwendung des 5/4 Taktes, und die „Lorley," welche längst einer weiten und rühmlichen Verbreitung geniessen.

Eine Klippe für musikalische Behandlung, öfter umschifft als erklommen, sind ferner die ironischen Gedichte. Die Ironie im modernen Sinn, die „perfide Ironie des Geistes," wie sie Vischer nennt und Hegel verfolgt, ist in der Musik noch durch ausserordentlich wenige Beispiele repräsentirt. Ist doch selbst der echte Humor ein neues Element in der Tonkunst, denn was die sogenannten „Aesthetiker der Musik" uns an Mozart, Haydn und A. als solchen aufweisen, ist selten mehr als Laune und Scherz. Der Humor ist in der Musik erst durch Beethoven zum Ausdruck gekommen, und nach ihm in seinen Jüngern Berlioz und Schumann. Diese haben in grossen Gegensätzen die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit, Diesseits und Jenseits aufgerissen, und meist über diesen Dissonanzen die Sphären-Harmonie der Versöhnung angeschlagen.

Eine eigenthümliche, weniger dankbare und kaum leichtere Aufgabe erscheint, jenen grossartigen Gegensätzen gegenüber, die musikalische Paraphrasirung der kleinen, feinen, wie mit Nadelspitzen stechenden Ironie, welche den Grundton oder den Ausgang so vieler Gedichte Heine's bildet. Diese Mischung von Naivetät und sich selbst überspringendem Bewusstsein, diese Selbstvernichtung alles Schönen und Herrlichen liegt in der That so fern von Melodie und Harmonie, dass sie kaum fähig scheint, ein musikalisches Spiegelbild zu erzeugen. Hebbel's Definition, der Humor sei empfundener Dualismus, verkörpert sich in manchem Heine'schen Gedicht, sogar in dem engeren Sinn der Form, da nämlich, wo etwas im lustig-frivolsten Ton erzählt wird, während das Herz in tiefem Verdruss zuckt. Kann die Musik diesen Dualismus ausdrücken, der zwischen dem Wort und dem Gefühle klafft? Kann eine Kunst, die des bestimmten begrifflichen Ausdrucks entbehrt, zugleich anders fühlen und sprechen? Kann die Musik lügen?

Von der theoretischen Erörterung dieser Frage, die sich zuletzt in die Untersuchung münden müsste, ob die Musik für jenen Dualismus eine Grundfarbe besitze, oder auf künstliche Mischung angewiesen sei, — wollen wir diesmal Umgang nehmen. Sie würde uns bei der maasslosen Verwirrung der einschlägigen musikalisch-ästhetischen Begriffe weit im Kreis herumführen und vor uns liegt ja schöne, grüne Weide! Wirklich hat Hoven die Frage praktisch auf das interessanteste gelöst. Am treffendsten, wie uns däucht, mit dem Lied „Auf der Bastei" (*p. 3*), in dessen prickelndem *E-moll*-Allegro sich das Lustigblicken und Schmerzhaftfühlen mit seltener Wahrheit spiegelt. Ein mustergültiges Beispiel, wie tiefer und heftiger Missmuth seinen vollen Ausdruck in Tönen finden könne, giebt uns der Componist in dem Schlussvers zu Nr. 38:

Vorbei sind die Kinderspiele
Und Alles rollt vorbei,
„Das Geld und die Welt und die Zeiten
Und Glaube und Lieb' und Treu'."

Dieselbe Stimmung, nur weniger tiefgehend, mehr ärgerlich und spöttisch erscheint mit gleicher Lebenswahrheit in dem Mittelsatz des nächstfolgenden Liedes (Nr. 39.)

„Und Alles schaut so grämlich trübe,
So kraus verwirrt und morsch und kalt" u. s. f.

Die frivole, sich über den Liebeskummer leicht hinwegsetzende Ironie giebt Hoven ungemein gut in der Pointe: „Dies Alles, meine Süsse, ist mir schon einmal geschehen!" (Nr. 55) so wie das fortgesetzte bittre Persifliren des Philisterthums in der Erzählung von „Liebchens Familie". (Nr. 6.)

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Die letzten acht Tage brachten uns einige interessante Persönlichkeiten und waren reich an musikalischen Genüssen. Der berühmte Sänger Herr **Formes** besuchte uns auf seiner Reise von London nach **Petersburg**, wo er ein Engagement für die Winterzeit mit 10,000 Francs monatlichem Gehalt antritt. Er trat leider nicht öffentlich auf, wir hatten aber Gelegenheit in der Versammlung der musikalischen Gesellschaft am 4. October seine herrliche Stimme von neuem zu bewundern in dem Vortrag von Mozart's „In diesen heiligen Hallen" und von Rossini's Figaro-Arie.

Am 7. Oct. gab der hiesige **Männer-Gesangverein** unter Leitung seines trefflichen Dirigenten, des k. Musikdirectors Hrn. F. **Weber**, im Theater ein Concert, dessen Ertrag, wie das bei dieser ehrenwerthen Gesellschaft Regel ist, „zu wohlthätigen, vaterstädtischen Zwecken" bestimmt war. Es war ein glücklicher Gedanke, die sämmtlichen Gesänge, durch deren Vortrag der Verein im Jahre 1844 zu Gent, 1845 zu Brüssel, 1850 zu Düsseldorf und 1851 zu Antwerpen den ersten Preis erhalten hatte, in Einer Aufführung zusammenzustellen und diese historische Bedeutung rechtfertigte die Zahl von 13 Chören, welche sonst für einen Concertabend zu gross erscheinen dürfte. Indess da die Chöre mit Instrumental-Musikstücken und in sich selbst mit Sologesängen abwechselten, und vor Allem da so **ausgezeichnet gut** gesungen wurde, so fühlte doch Niemand eine Abspannung und das sehr zahlreich versammelte Publikum bekundete bis zum Schluss die lebhafteste Theilnahme. Und dies war gerade am Schluss nur die Wirkung des kunstreichen Vortrags: denn so sehr die Wahl der übrigen Compositionen von Kreutzer, Derckum, Mendelssohn, Kücken, Zöllner, Otto u. s. w. im Ganzen genommen befriedigte, so wenig konnten wir dem „Traum in Alhambra", dem Preislied im Wettgesang zu Antwerpen für den *prix d'excellence*, von H. Simon, Geschmack abgewinnen. Das ist ein wunderliches Convolut von an einander gehefteten Notenblättern, auf welche der Componist hingeworfen zu haben scheint, was ihm in den verschiedensten Stimmungen und zu den verschiedensten Jahreszeiten eingefallen ist. — Unter den übrigen Liedern wurden namentlich auch die Tenor-Soli ganz vortrefflich vorgetragen und von den Chorgesängen gewannen die Compositionen von Derckum, Mendelssohn und Kücken den meisten Beifall. Eine glänzende Episode bildete die improvisirte Huldigung, welche das volle Haus dem letztgenannten Componisten, Herrn **Fr. Kücken**, der mit seiner Gattin anwesend war, darbrachte. Sein „Steckbrief" und sein „Normannssang" waren unter der Zahl der Preislieder. Als der energische, scharf accentuirte Vortrag des Normannssang's: „Freiheit wohnt auf Bergen!" in seinem letzten Verse in breiter Klangfülle mit den kräftigen, gemessenen Tonschritten der Bässe schloss, brach ein wahrer Beifallssturm los. Der Ruf: der Componist! erschallte zugleich aus den Logen, dem Parterre und dem Sängerchor und Aller Augen waren nach der Loge gerichtet, wo man ihn bemerkt hatte. Der überraschte Tondichter konnte sich der so einstimmig und begeistert ausgesprochenen Anerkennung nicht entziehen und verneigte sich dankend gegen das Publikum. Nach dem Concerte hatte der Vorstand des Männergesang-Vereins ein Abendessen veranstaltet und Herrn Kücken und dessen liebenswürdige Gattin dazu eingeladen. Der zahlreiche Kreis von Damen und Herrn blieb in der heitersten Stimmung, die durch Gesang und muntere Laune in Toasten und humoristisch-musikalischen Vorträgen erregt und gesteigert wurde, bis spät in die Nacht beisammen.

Von Instrumentalmusik brachte das Concert die Ouvertüre zu den Abencerragen von **Cherubini** und **Beethoven's** grosse Leonore-Ouvertüre. Ausserdem trugen Herr Concertmeister **Hartmann** ein Concertstück von **David** für Violine und Hr. **Joh. Schreiber** eine Fantasie für Trompete mit bekannter Meisterschaft vor. —

Mittwoch den 8. October hatten wir die Freude, Frau **de la Grange** als **Rosine** in Rossini's Barbier zu hören. Wahrlich eine Freude — und wie selten widerfährt das heutzutage dem Kritiker, wenn er von Theatersängern und Sängerinnen zu reden hat! Frau de la Grange ist in jeder Hinsicht ein hoch hervorragendes Talent, eine Künstlerin, die sich nicht mit den obwohl grossen Vorzügen begnügt hat, welche ihr die Natur verliehen, sondern diese durch Fleiss und Studium zu einer Vollendung gebracht hat, wie sie nur selten erreicht wird. Wenn man gegenwärtig mit Schmerz die Erfahrung macht, dass sogenannte Kunstjünger, denen die Mutter Natur eine hübsche Stimme mit auf die Welt gegeben hat, kaum eine Idee von der Nothwendigkeit einer jahrelangen kunst- und schulgemässen Behandlung dieses natürlichen Instruments in sich aufkommen lassen; wenn man sie auf den Brettern wohl oder übel einherstolziren sieht, eben so dünkelvoll auf ihre Stimme, wie der Junker auf seine Geburt, wenn man die Gaumen- und Nasentöne, das Schreien und die Kehlverrenkungen, die sie uns bieten, für Gesang dahin nehmen soll: dann thut es einem wahrhaft wohl, wenn eine Erscheinung vor uns aufgeht, welche wie Frau de la Grange in die Nacht unserer Verzweiflung den hellen Strahl der Ueberzeugung wirft, dass die **Kunst des Gesanges** doch noch nicht untergegangen ist. In ihrem Gesang feiert die Schule, die feinste, gebildetste, vollkommenste Schule ihren Triumph, wie einst bei der Catalani und noch jetzt bei der Sontag — nur dass der unglaubliche Umfang ihrer Stimme ihr grossartigere Mittel zur Verfügung stellt, als der letztgenannten Sängerin. Die geschmackvollen Fiorituren, die sie wie Blüthenstaub zart und fein hinstreut, die wundervollen Staccato's, die wie klingende Sterne auf und nieder hüpfen, die klaren, reinen Tonleitern, die bald wie weiche, seidene Bänder sich wellenförmig bewegen, bald plötzlich wie die Strahlen des Nordlichts zum Zenith emporschiessen, der schmetternde Triller auf der Höhe des dreigestrichenen dis, den sie keck mit dem krystallhellen e schliesst und sich dann mit Lächeln über die angstvoll Staunenden in die Tiefe stürzt — Alles das sind Dinge, die ihre volle Berechtigung haben, zur Bewunderung hinzureissen, und welche die ungeheure

Kluft zeigen, die zwischen gewöhnlichen Sängern und vollendeten Künstlern liegt. Dass der Beifall des Publikums ein ganz ausserordentlicher war und wiederholter Hervorruf erschallte, versteht sich bei einer solchen Leistung von selbst. *L. B.*

---

* **Bonn.** Vor einigen Tagen feierte der hiesige **Handwerker-Gesang-Verein** sein Stiftungsfest. Wenn man erwägt, dass derselbe erst im zweiten Jahre seines musikalischen Lebens steht, und dass seine Mitglieder oft wechseln — denn „Wandern ist" nicht bloss „des Müllers", sondern jedes tüchtigen deutschen Handwerkers „Lust" —, so kann man die Leistungen der Sänger, die sie an zum Theil schwer auszuführenden Compositionen (von Marschner, Kreutzer, Becker, Kücken u. s. w.) bewährten, recht wohl befriedigend nennen, und der Dirigent, Herr J. **Messer**, verdient vollkommen die Anerkennung aller Gesangs- und Volksfreunde für die erfreulichen Ergebnisse seiner uneigennützigen und mühsamen Wirksamkeit. Möge der Verein so gedeihlich wachsen, wie er begonnen hat: das wird um so sicherer der Fall sein, je mehr er die Bemerkungen und Rathschläge berücksichtigt, welche in diesen Blättern in Nr. 60 bei Gelegenheit des märkisch westfälischen Sängerfestes zu Hagen geäussert worden sind. Der wahre Fortschritt liegt nicht im zeitweiligen Bewältigen einzelner schwieriger Aufgaben, sondern im **dauernden Streben** nach kunstgemässem Singen, das durch Uebung an leichtern, weniger polyphon geschriebenen Liedern oft besser und zuverlässiger zum Ziele führt, als durch das Studium schwieriger Compositionen. —

Der beliebte Gesangcomponist Fr. **Kücken** verweilte mit seiner jungen Gattin mehrere Tage in unserer Mitte. Der Vorstand der Liedertafel Concordia, welcher Herr Kücken einige seiner bedeutendern Compositionen, neuerdings „den Jäger", für vierstimmigen Männergesang gewidmet hat, empfing den Componisten am Bahnhofe und am folgenden Tage brachte die Concordia unter ihrem tüchtigen Dirigenten Fr. **Wenigmann** dem verehrten Gaste eine Abendmusik.

---

* **Hannover.** Frau **Moritz-Röckel** von Schwerin hat auf dem hiesigen Hoftheater die Regimentstochter als erste Gastrolle gesungen. Das Publikum spendete der liebenswürdigen Künstlerin warmen Beifall, empfing sie beim Auftreten im zweiten Akt und zeichnete sie am Schluss durch Hervorruf aus.

---

* **Weimar**, 27. Sept. Prof. **Moscheles** aus Leipzig erfreute unsere Stadt gestern mit einem Besuch, wie wir vernehmen, auf directe Veranlassung unserer Frau Grossherzogin, welche den berühmten Meister zu hören wünschte und namentlich Verlangen trug, ein ihr von demselben dedicirtes Charakterstück für Pianoforte über Schiller's Gedicht „Die Erwartung" von ihm selbst vortragen zu hören. Ein dazu eigens geladener Hofzirkel versammelte sich gestern im Lustschloss Belvedere. Unter Andern war auch der in Weimar anwesende Grossherzog von Oldenburg zugegen. Moscheles improvisirte und musste auf Verlangen ausser dem der Frau Grossherzogin dedicirten Stücke noch viele seiner ältern und neuern Compositionen spielen und sein bekanntes Kindermärchen auf Begehren des Grossherzogs von Weimar wiederholen. Die Grossherzogin liess dem Meister einen kostbaren Brillantring überreichen. Liszt war an diesem Tage noch nicht zurück.

Der Professor **Oscar Ludwig Leonhard Wolff**, der erste deutsche Improvisator und vielseitig, auch für das Gebiet der Musik, thätige Schriftsteller ist zu **Jena** am 16. Sept. gestorben. Er war 1799 zu Altona geboren.

Leipzig. Der Theaterdirector Wirsing hat Frau **Köchenmeister-Rudersdorf** engagirt. Die treffliche dramatische Sängerin ist am 23. Sept. als Donna Anna zum ersten Mal aufgetreten und das Publikum war von ihrer Leistung so begeistert, dass die Künstlerin zwei Mal bei offener Scene gerufen wurde. Ihre nächste Rolle wird die Norma sein; Fräul. **Tonner** wird die Adalgisa als erste Gastrolle singen.

Berlin. Vieuxtemps hat hier am 19. Sept. im Opernhause Concert gegeben — er trug ein Rondo, eine Norma-Fantasie auf der *G*-Saite und ein *Air varié* vor.

Spohr ist zum Ehrenmitglied der philharmonischen Gesellschaft in **Petersburg** ernannt und eingeladen worden, nächstes Jahr zur fünfzigjährigen Jubelfeier dieser Gesellschaft nach Petersburg zu kommen, um eins seiner Oratorien aufzuführen. Dem Vernehmen nach ist er gesonnen, der Einladung zu folgen.

Ein höchst seltner Vogel in einem Schulprogramm ist die Abhandlung des Gymnasialdirectors Dr. Pabst in **Arnstadt** in Thüringen, denn sie bespricht einen musikalischen Gegenstand und zwar einen sehr interessanten. Es handelt sich nämlich um nichts geringeres als um eine **Oper** von — **Joh. Seb. Bach.** Der Graf Anton Günther von Schwarzburg (1653—1716) war ein grosser Kunstfreund und hatte eine Kapelle in seiner Residenz Arnstadt. Im Mai des Jahres 1705 wurde auf seinem Schlosstheater von den Schülern der Landesschule, von 30 singenden Personen, eine Oper aufgeführt unter dem Titel: „**Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens**". Diese Oper hatte vier Abtheilungen: I. Das Loosen (über die Reihenfolge der Brauberechtigten). II. Das Malzen. III. Das Brauen. IV. Das Schenken. Als Dichter dieser, in der urkundlichen Nachricht als „fürtrefflich" bezeichneten Oper wird der Schuldirector **Treiber**, und als Componist Niemand anders als **Johann Sebastian Bach** genannt, Organist an der Neuen Kirche zu Arnstadt. Als völlige Gewissheit lässt sich jedoch die Sache nicht hinstellen, da trotz aller Nachforschungen die Musik nicht mehr aufzufinden gewesen ist. Dass J. S. Bach während der Jahre 1704—1707 Organist in Arnstadt war, ist richtig und sonach dürfte, da jene Angabe nicht bloss auf einer Sage, sondern auf vorgefundenen Notizen beruht, die historische Thatsache doch wohl begründet sein.

Die bereits in der vorigen Nr. gegebene Nachricht von der Ueberweisung der vom Minister von **Voss** hinterlassenen **Musikaliensammlung** an die k. Bibliothek zu **Berlin** ist dahin zu vervollständigen, dass dieselbe reich ist an Werken älterer italiänischer und deutscher Meister und ein höchst werthvoller Zuwachs aus der Entwickelungsperiode der Arie, des Recitativs, des Kunstgesangs überhaupt. **Händel** und **Bach** sind reich vertreten, zum Theil mit ganz unbekannten Werken, z. B. Kirchencantaten von Bach's eigner Hand geschrieben. Von **Buxtehude, Krebs, Pachelbel, Stölzel, Hasse, Homilius, Graun** u. s. w. hat die Sammlung viel Neues aufzuweisen, besonders in den Bänden von Choralvorspielen für die Orgel von den Meistern aus Bachs Zeit, welche der Musiklexikograph **Walther**, der Vorgänger von Gerber, in Weimar gesammelt und zusammengeschrieben hat. Ferner enthält dieser Nachlass eine Menge von Partituren der ältern Neapolitanischen und anderer italiänischen Schulen, von **Alessandro Scarlatti, Leo, Lotti, Durante, Jomelli, Ant. Caldara, G. M. Buononcini, Gasparini** u. s. w., ferner von **Bertoni, Feo, Majo, Traetta, Cimarosa.** Auszuzeichnen ist eine zahlreiche Sammlung der Werke von **Palestrina.**

Neue Musikalien
im Verlage von
C. F. PETERS, Bureau de Musique,
in Leipzig.

Th. Sgr.

Brunner, C. T., Fleurs d'Italie. 4 Morceaux élégants en forme de Rondeaux et Variations sur des motifs italiens pour le Piano Op. 160.
- Nr. 1. Sémiramide de Rossini . . . . —„12
- „ 2. Norma de Bellini . . . . . . —„12
- „ 3. Torquato Tasso de Donizetti . . —„12
- „ 4. Les Bateliers du Tibre, Chanson romaine . . . . —„12

Goltermann, G., Vier Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte Op. 10 . . . . —„20
- Nr. 1. Die Himmelsthräne von Rückert. —„ 7½
- „ 2. O lieb' so lang' du lieben kannst von Freiligrath . . . . —„ 5
- „ 3. An Maria von Herlossohn . . . —„ 7½
- „ 4. Die Lilien glühn in Düften v. Geibel —„ 5

Hermes, Th., „Denk' ich an Deutschland in der Nacht." Worte v. H. Heine für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte Op. 7. . . . —„ 7½

— Zwei Lieder von Em. Geibel für eine Singstimme und Pianoforte Op. 8 . . —„12½
- Nr. 1. Nun die Schatten dunkler.
- „ 2. O höchstes Leid, o höchste Lust.

Kalliwoda, J. W., Trois Fantaisies pour Violon et Piano:
- Le Prophète de Meyerbeer Op. 173. . —„25
- Le Siège de Corinth de Rossini Op. 174. —„25
- Chansons styriennes Op. 175 . . . . —„25

Reissiger, C. G., Grand Trio, 19me pour Piano, Violon et Violoncelle Op. 192 . 2„15

Riesch, Comte Théodor, Etude concert: pour le Piano Op. 6 . . . . —„15

— Des Idées sur un thème sentimental Op. 8 —„15

Voss, Ch., Emilie, Polka élégante pour le Piano Op. 131. Nr. 1 . . . . . . —„20

— Rosalie, Redowa élégante pour le Piano Op. 131. Nr. 2 . . . . —„20

— Trois Fleurs p. le Piano arrangées à 4 ms.
- Nr. 1. La Rose . . . . —„10
- „ 2. La Violette . . . . —„10
- „ 3. L'Amaranthe. . . . . —„10

Witwicki, Jos., Quatre Mazourkas pour le Piano Op. 3. . . . . —„ 7½

— Quatre Mazourkas pour le Piano Op. 4. —„ 7½

Ein Flügel von Kirschbaum-Holz, welcher sich seines hellen Tones und solider Bauart wegen, besonders für einen Gesang-Verein eignet, steht billig zu verkaufen bei dem Klaviermacher und Stimmer **R. Buschmann**, neben der Musikalien-Handlung von M. Schloss.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig erschienen so eben und sind durch alle Musikhandlungen zu beziehen:

Brunner, C. T., 3 Fantaisies faciles sur des airs favorits de Kücken, pour Piano. Op. 207.
- Nr. 1. „Da mit den schwarzen Augen". 12½ Ngr.
- Nr. 2. „Wo still ein Herz von Liebe glüht". 12½ „
- Nr. 3. „Gut' Nacht fahr' wohl, mein traues Herz". 12½ „

Heller, St., Spaziergänge eines Einsamen. — 6 Characterstücke f. Pfte. Op. 78. Heft 1 & 2 à 20 Ngr.

Horn, A., 2 Duetten, Gedichte v. A. Böttger, f. Sopran und Alt oder Mezzo-Sopran, mit Pfte-Begl. 15 Ngr.

Kücken, Fr., Der Jäger, f. 4 Männerstim. Op 56. Heft 2. Nr. 2. Part. & St. 1 Thlr.

Mayer, Ch., Andante et Etude brillante pour Piano. Op. 154 20 Ngr.

Schäffer, Aug., Frau Doctorin und Frau Inspectorin. — Komisches Duett f. 2 Singst. mit Pft.-Begl. Op. 34. 20 Ngr.

— Die Meerfrau. Romanze f. Pft. Op 35. 12½ Ngr.

— Der feine Wilhelm, f. 4 Männerstim. Op. 36a. Part. & St. 17½ Ngr.

— „ „ „ f. 1 Singst m. Pft.-Begl. Op. 36b. 10 Ngr.

— Der erste Rausch. Gedicht von Kopisch, f. 1 Bariton- oder Bass-Stimme mit Pft.-Begl. Op. 37. 10 Ngr.

Schumann, R., Mädchenlieder von Elisabeth Kulmann, für 2 Soprane (oder Sopran und Alt) m. Pfte-Begl. Op 103. 20 Ngr.

— 7 Lieder von Elisabeth Kulmann, f. 1 Singstimme m. Pfte.-Begl. Op 104. 25 Ngr.

Leipzig, 15. Sept. 1851.

So eben sind erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu haben:

Auber, Das Orangenkörbchen — La corbeille d'Oranges. Oper. Daraus: Ouverture f. Pfte., 15 Sgr. 12 Gesangs-Nr. à ⅙—⅝ Thlr. Walzer f. Pfte., 15 Sgr.

Auber, Der verlorne Sohn — L'Enfant prodigue, vollständ. Clavierauszug deutsch und franz, 10 Thlr.

Burgmüller, Valse brill p. Pfte, 15 Sgr.

Czerny, La Melodie, 28 Etudes mél. et harm. p. Pfte. Op. 819, 3 Livr. à ⅚ Thlr.

Der deutsche Sängerfreund f. mehrst. Männerchor, 10 Gesänge v. Rungenhagen, Neithardt, Grell, Geyer, Dorn, Erk, Gährich, Nicolai, net. 8 Sgr.

Gumbert, O bitt' euch liebe Vögelein f. Sopr. Op. 43, 10 Sgr. Walzer-Rondo von Fr. v. Marra mit grossem Beifall oft gesungen, 17½ Sgr.

Kontski, Compos. p. Pfte.: Trille du diable, 12½ Sgr. Valse brill., 15 Sgr. Finale de Lucia, 12½ Sgr. Le Crépuscule, 15 Sgr. Morceau de Concert s. Jerusalem de Verdi Op. 118, 20 Sgr.

Loewe, Hochzeit der Thetis, Gr. Cantate. f. Solo und Chor mit Pfte Op. 120, 2½ Thlr., mit Orch. net. 8 Thlr.

Löhrss, Fantaisie élég. s. l'Enfant prodigue p. Pfte. Op. 23. II, 20 Sgr.

Meyerbeer, Fridericus Magnus, patriot. Lied f. 1 Singst. mit Pfte., 15 Sgr., mit Orch., 1 Thlr.

Mücke, 5 Lieder im Volkston f. 1 Singst. Op. 19, 15 Sgr.

Rungenhagen, Die Mondnacht f. Alt o. Pfte. Op. 49, 5 Sgr., mit 4 Blumenst., 5 Sgr.

Wehle, Hochzeitsmenuette f. Pfte. Op. 14, 17½ Sgr.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhdlg.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 68. **Cöln**, den 18. October 1851. II. Jahrg. Nro. 16.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Henri Etienne Méhül.

Dieser treffliche Componist der ältern französischen Schule erblickte das Licht der Welt zu Givet an der Maas in den Ardennen, einer kleinen Festung, welche von dem gegenüber liegenden ebenfalls befestigten Charlemont nur durch den Fluss getrennt ist. Sein Geburtsjahr ist das Jahr 1763, der Tag wahrscheinlich der 24. Juni. Nach Quatremère de Quincy war sein Vater Aufseher der Festungswerke zu Charlemont: die Wahrheit ist aber, dass der Vater diesen Posten erst dem Ruhme und dem Einflusse des Sohnes verdankte; als ihm dieser Sohn geboren wurde, war er Koch in der Regimentskaserne.

In Méhül zeigte sich, wie bei den meisten grossen Tondichtern, die musikalische Anlage schon sehr früh. Ein armer blinder Organist entdeckte sie und gab ihm dürftigen Unterricht; dennoch machte der Knabe so reissende Fortschritte, dass er in seinem elften Jahre Organist in der Franziskaner-Kirche zu Givet wurde. Ein glücklicher Zufall verschaffte ihm eine Alumnenstelle in der Abtei Valdieu in den Ardennen, nicht weit von Givet, wo Wilhelm Hanser, ein tüchtiger deutscher Contrapunktist sein eigentlicher Lehrer wurde.

Méhüls Eltern hofften ihren Sohn Mönch werden zu sehen: allein der Oberst des Regiments, das in Charlemont lag, ahnte die wahre Bestimmung und künftige Grösse des jugendlichen Organisten — er war damals 16 Jahre alt — und nahm ihn mit nach Paris. Hier wurde wiederum ein deutscher, Namens Edelmann, sein Lehrer im Clavierspiel. Er mag sich wohl kümmerlich genug haben behelfen müssen: allein gerade der Umstand, dass er nicht Geld genug hatte, um in die Oper gehen zu können, führte ein Ereigniss herbei, welches, so komisch es war, doch für seine künstlerische Entwickelung, mithin für sein Leben entscheidend wurde. Wir erzählen die Anekdote mit H. Berlioz's Worten, der sie von einem vertrauten Freunde des alten Gardel hat, welcher mit Méhül sehr genau bekannt gewesen war.

„In Paris lebte zu dieser Zeit ein deutscher Componist mit Namen Gluck, dessen Werke die öffentliche Theilnahme auf unerhörte Weise in Anspruch nahmen. Indess hatte dieser Gluck nur sehr wenige Werke für die grosse Oper geschrieben: damals nämlich zählte man die Partituren nicht wie Kupfermünze auf dem Ladentisch auf. Er hatte eben seine „Iphigenie auf Tauris“ vollendet und war damit am Einstudiren. Méhül schlich sich Gott weiss wie in die Generalprobe und wurde so ergriffen von dieser Musik, dass er beschloss um jeden Preis die erste Aufführung, die am folgenden Tag stattfinden sollte, zu hören.

Aber wie das fertig bringen? Da war guter Rath theuer, denn Méhüls Beutel war leer, und selbst den entgegengesetzten (freilich höchst seltenen) Fall angenommen, waren doch alle Billets schon verkauft. Er fand nur Ein Mittel und entschloss sich auf der Stelle dazu. Er duckte sich unter die Bank einer Loge und hoffte da bis zum nächsten Abend unbemerkt zu bleiben. Unglücklicher Weise entdeckte der Späherblick eines Aufsehers den armen Jüngling in seinem Versteck und da der Logenbeamte keinen Respekt vor dem Enthusiasmus des Kunstjüngers hatte, so wies er ihm, und das sehr laut und nachdrücklich, die Thüre.

Gluck war noch auf der Bühne um Einiges in dem Tanz der Scythen anzuordnen: denn dieser Mann

bestand sonderbarer Weise darauf, dass nicht nur die Worte des Textes, sondern auch die ganze Ausstattung, Costüme, Tanz und Alles mit seiner Musik übereinstimmten, er quälte die Leute ganz gewaltig damit! Gluck hörte also den Wortwechsel, der da oben in den höhern Regionen verlautbarte, und erkundigte sich nach der Veranlassung. Mehül kam auf die Bühne, näherte sich zitternd, um dem Meister die Sache zu erklären und redete ihn mit „Gnädigster Herr!“ an.

Der Gluck war nun im Grunde genommen ein gutherziger Mann, trotzdem, dass er Verstand, Geist und einen eisernen Willen besass und eine Revolution gemacht hatte, nämlich in der Musik. Die Begeisterung und Willenskraft des jungen Eindringlings rührte ihn, er versprach ihm ein Billet für die erste Vorstellung und ersuchte ihn, ihn zu besuchen. So wurde Mehül mit Gluck bekannt und die Lehren und Rathschläge eines solchen Mannes hatten unberechenbaren Einfluss auf seine Bildung.

Heutzutage würde man gewiss nicht länger als höchstens zwei Stunden ohne Essen und Trinken in einer Loge zubringen, um ein Meisterwerk zu hören: wahrscheinlich weil es jetzt wenige Mehüls giebt und die Meisterwerke wie Pilze aus der Erde wachsen. Was nun gar die Anrede „Gnädigster Herr!“ betrifft, so ist diese ganz abgekommen. Einen berühmten Componisten redet die jüngere Künstlerschaar heutzutage mit: „Nun, Alter! wie geht's?“ an. Auf jeden Fall ist der Respekt eben so tief wie damals; unsere junge Welt hat nur etwas andere Ausdrücke dafür.“ —

Unter Glucks Leitung schrieb Mehül als Studien drei Opern, ohne daran zu denken, sie aufführen zu lassen: *Psyche*, *Anacreon*, *Lausus* und *Lydia*. Das hat sich nun gegenwärtig auch ganz geändert: man schreibt Lieder, Romanzen, Piano- oder Violinstücke und dann flott weg eine Oper mit dem stolzesten Verlangen an alle Bühnendirectionen, sie in Scene zu setzen. Wo nicht, so ist man empört und bietet Himmel und Hölle gegen das undankbare Vaterland auf!

Er war 20 Jahre alt, als er dem Prüfungsausschuss der grossen Oper die Partitur einer ernsten Oper: *Cora* und *Alonzo* vorlegte. Der Gegenstand der Handlung war eine Episode aus Marmontel's *Les Incas*. Cora wurde angenommen, blieb aber trotzdem im Archiv des Theaters liegen. Sechs Jahre lang harrte der junge Componist mit Sehnsucht der Aufführung; da gab er die Hoffnung, auf der ersten musikalisch-dramatischen Bühne der Welt zu erscheinen, auf und überreichte der Direction der *Opéra Comique* ein neues Werk in drei Akten: „Euphrosine und Conradin.“ Dieses wurde gegeben und hatte einen glänzenden Erfolg. Jetzt zeigte es sich, dass die Fügung des Zufalls oder der Neid von einflussreichern Mitbewerbern an der grossen Oper ein Glück für ihn gewesen war. Denn nach dem Triumph, den er mit dem Conradin gefeiert, holte diese die Partitur der Cora aus dem Schranke und brachte sie auf die Bühne; allein sie gefiel nicht, die Musik schien farblos und kalt.

Das hinderte übrigens Mehül keineswegs seine Laufbahn zu verfolgen, und hier können wir wiederum nicht umhin, sein Beispiel, so wie das ähnliche so mancher anderer grossen Componisten, unsern Zeitgenossen vorzuhalten. Fällt heutzutage eine Erstlingsoper durch, so ist der Verfasser untröstlich — denn sie war natürlich das Höchste, was bisher geleistet worden, nur das Publikum taugt nichts, das Werk ist nothwendiger Weise vortrefflich, die Musiker, denen es nicht behagt, sind Neider, die Aesthetiker Pedanten, nach der Ueberzeugung des Componisten ist da kein Takt, der nicht schön wäre, u. s. w. u. s. w. Dann wird ganz Deutschland angeklagt, dass es seine Tondichter nicht zu schätzen wisse, die Bühnendirectionen werden, weil sie ihr sauer verdientes Geld nicht für langweiligen Singsang zum Fenster hinauswerfen wollen, als Handwerker und Schacherjuden verhöhnt, und — anstatt die Lehre zu Herzen zu nehmen, die erste Partitur zu verbrennen oder *ad acta* zu legen, gute Muster zu studiren, von neuem zu schreiben und zu dichten um endlich etwas Gediegenes zu schaffen, statt dessen setzt sich so ein neuer Pygmalion täglich aus Klavier, nimmt seine Partitur, eine zweite Galathea, vor sich und schwärmt nun mit einigen Freunden für dieses Abbild des Schönen! Aber kein Gott erbarmt sich, das Bild bleibt kalter Marmor oder vielmehr schwarze Notenschrift, und der feurigste Cultus des eignen Schöpfers bringt es nicht dazu, vom Postamente, oder hier vom Pulte herab ins Leben zu steigen. Warum denn nicht von vorn anfangen? muss denn jeder erste Wurf gelingen? wollt ihr denn durchaus lauter Jupiters sein, denen die Töchter völlig geharnischt aus dem Haupte springen? — Aber freilich, es gehört ein Vorrath von musikalischen Gedanken dazu, um immer wieder von neuem anfangen zu können, ein lebendiger, ewig sprudelnder Quell von Melodien, nicht ein künstlich angelegter Brunnen, der, wenn er Einmal ausgepumpt ist, nichts mehr herzugeben vermag.

Méhül's Euphrosine und Conradin, worauf wir noch einen Augenblick zurückkommen, war 1790 im Winter auf 1791, daher auch die Angabe 1791 bei Andern) zum ersten Male aufgeführt worden. Nach dem sehr oberflächlichen Artikel über Méhül im Schilling'schen Lexikon der Tonkunst soll die Oper nur der Neuheit des Textes und dem Spiele der St. Aubin ihr Glück verdankt haben; Méhül's Musik überhaupt wird als geschraubt, der Zwangsgattung angehörig, an hypersthenischer Ueberbietung des dramatischen Ausdrucks leidend charakterisirt. Es scheint als sei der ganze Artikel, der keine Namenschiffre eines Mitarbeiters trägt, einem Schriftsteller der Restaurationszeit entnommen, der es dem feurigen Patrioten nicht verzeihen konnte, einige der schönsten republikanischen Gesänge geschrieben zu haben. Ganz anders urtheilt H. Berlioz über die Oper Conradin. Er sagt darüber:

„Trotz der beträchtlichen Anzahl von schönen und reizenden Werken, welche ihr gefolgt sind, muss ich doch gestehen, dass Euphrosine und Conradin für mich das Meisterstück ihres Verfassers geblieben ist. Da ist zu gleicher Zeit Anmuth, Feinheit, Glanz, dramatisches Leben und leidenschaftliche Ausbrüche voll erschütternder Wahrheit. Alles, was der rauhe Ritter Conradin singt, ist von hinreissender Wirkung; Euphrosinens Charakter ist köstlich gezeichnet; die Arien des Arztes Alibour, „Wenn der Graf zu Tisch sich setzet“ und „Minerva, himmlische Weisheit!“, ein Quartett für drei Soprane und Bass, und das gewaltige Duett: „*Gardez-vous de la jalousie!*“ — sind vortreffliche Musikstücke. Das Duett ist das furchtbarste Beispiel von der Macht der vereinigten dramatischen und musikalischen Kunst im Ausdruck der Leidenschaft. Als Grétry es in der Probe gehört hatte, rief er aus: „das macht eine Wirkung, als müsste man mit dem Kopf durch die Decke des Theaters stossen!“

Von sich selbst erzählt Berlioz, dass er, als er vor fünf oder sechsundzwanzig Jahren die Oper zuerst gehört, Veranlassung zu einer auffallenden Scene gegeben habe, indem er bei dem ergreifenden Schlusse jenes Duetts unwillkürlich einen entsetzlichen Schrei ausgestossen habe, den der Sänger Gavaudan für Spott genommen und zornglühend abgetreten sei.

Etwas später schrieb Méhül seine Oper *Stratonice*, welche gefiel und woven die Ouvertüre, mehrere Arien und besonders ein Quartett ausgezeichnet wurden. Die nächst folgenden sind vergessen; unter ihnen nennt Berlioz Adrien ein schönes Werk, dessen Partitur im Manuscript sich auf der Bibliothek des Pariser Conservatoriums befindet. In *Phrosine et Mélidore* brachte der Componist ganz neue Instrumentaleffecte hervor, besonders durch die gestopften Töne von vier Hörnern. Als Lesüeur's *la Caverne* ungeheuern Erfolg hatte, schrieb Méhül über denselben Gegenstand und unter demselben Titel eine Oper, aber sie fiel gänzlich durch. Die Partitur soll noch in der Bibliothek des Theaters der *Opéra comique* vorhanden sein. Ein gleiches Missgeschick traf darauf „*la Chasse du jeune Henri*“; und dennoch wurde dieser Unfall eine Stufe seines Ruhmes, denn die Ouvertüre begeisterte das Publikum so dass man, als die folgenden Nummern missfielen, die Ouvertüre noch einmal verlangte und dann nach Hause ging. Sie wird bekanntlich noch jetzt in Concerten als Jagdsinfonie aufgeführt. Die Oper *Ariodant* wird von Kennern unter seine besten Werke gezählt, wiewohl auch sie keinen glänzenden Erfolg hatte. Die Romanze: „*Femme sensible, entends-tu le ramage de ces oiseaux etc.*“ wurde Volkslied.

An zehn Opern, unter ihnen *Héléna, Gabrielle d'Estrée, les Amazones* u. s. w. hatten kein erfreulicheres Loos. Méhül hatte übrigens mächtige Gegner; Napoleon, damals erster Consul und die ganze Hofparthei waren ihm nicht gewogen. Buonaparte und Alles was ihm nachsprach erkannte nur den Italiänern Melodie und Compositionstalent zu; Méhül's Musik verwarf dieses hohe Kunsttribunal ganz und gar; selbst Cherubini, obschon ein Italiäner, fand keine Gnade vor ihm. Was that Méhül? Er schrieb eine komische Oper unter dem italiänischen Titel *l'Irato* und kündigte sie als das Werk eines Neapolitaners an. Napoleon fuhr zu der ersten Vorstellung ins Theater, klatschte aus allen Kräften und äusserte einmal über das andere, so etwas reizendes könne kein Franzose schreiben. Das Publikum verlangte stürmisch den Namen des Verfassers und war sammt dem Haupte der Republik nicht wenig verblüfft, als der Regisseur Méhül nannte.

Ausser dem *Irato* zählen zu seinen besten Werken *Une Folie* (in Deutschland unter dem Titel: „Je toller, je besser“ bekannt), die Blinden von Toledo (mit einer hübschen Ouvertüre im Bolerostyl), endlich Joseph in Aegypten, und Valentine von Mailand, welche letztere Oper von seinem Neffen und Adoptivsohn *Daussoigne* nach seinem Tode vollendet wurde und 1823 zur Aufführung kam.

Joseph wurde am 17. Februar 1807 zum ersten Male gegeben: Elleviou gab den Joseph, Sollé den

Jakob, Gavaudan den Simeon, Frau Gavaudan den Benjamin. Der Erfolg war bei der ersten Vorstellung nicht so glänzend, als man glauben sollte. Die Mittel der *Claque* und *Réclame* waren noch nicht so organisirt wie heute, oder Méhül verschmähte sie. Dafür war die Geschichte seines Joseph aber auch die Umgekehrte gar vieler Erzeugnisse unserer Zeit, deren erste Vorstellungen durch bekannte Umtriebe grossen Lärm machen und die dann zu Grabe gehen, während der Erfolg des Joseph mit den Jahren stieg, in Deutschland sich stets auf bedeutender Höhe erhielt, in Frankreich nach und nach ausgezeichnete Anerkennung erwarb, seitdem er 1817 in Paris wieder auf die Bühne kam, und jetzt im September 1851 von neuem in Scene gesetzt ist und die vollsten Häuser macht.

Unter den Opern Méhül's, welche heutzutage vergessen sind, verdient *Uthal* auch eine Erwähnung wegen der merkwürdigen Instrumentation. Der Stoff der Handlung ist einem Gedichte Ossian's entlehnt, und um der Musik im Orchester eine melancholische, nebelige, wolkige, kurzum ossianische Farbe zu geben, schrieb Méhül die Begleitung zwar für volles Orchester, wandte aber von Saiteninstrumenten nur Bratschen und Bässe an und verschmähte die sämmtlichen Violinen. Die Poesie dieses ewigen Helldunkels wurde den Zuhörern am Ende doch zu ermüdend und eintönig und Grétry rief aus: „Ich gäbe einen Louisd'or um den Ton einer Violinquinte!“ — Interessant ist bei dieser Sache, dass in unsern Tagen bei ähnlichem Stoff ein Componist auf ähnliche Mittel des Ausdrucks jenes ossianischen Colorits gefallen ist, nämlich Gade, der in seiner Comala, besonders im Geisterchor in *C moll*, das düstere Schwirren in der tiefern Octave der gedämpften Geigen und Bratschen mit Glück angewandt hat.

Ausser Opern hat Méhül noch vieles Andere für Vocal- und Instrumentalmusik geschrieben. Eine Hauptseite seiner Wirksamkeit war die politische, d. h. die musikalisch-politische; denn nicht durch Handlungen, sondern nur durch seine musikalischen Dichtungen griff er bedeutend in das brausende Leben seiner Zeit ein. Er war vorzugsweise der Componist der Revolution. Von ihm rührt die gewaltige Melodie des *Chant du Départ* von Chénier her: *„La République nous appelle!“*, welche neben der Marseillaise in den Reihen der Revolutionsarmeen erklang, wenn es zum Schlagen ging. Die meisten Compositionen zu den grossen republikanischen Festen, so wie zu Gelegenheitsstücken waren von ihm, z. B. die Brücke von Lodi auf dem Theater St. Martin, eine Musik für zwei Chöre und zwei Orchester zur Feier der Schlacht bei Marengo auf dem *Champ de Mars*, die Musik zu mehrern Melodramen, die Ouvertüre und Chöre zu Chénier's Tragödie Timoleon, u. s. w. Merkwürdig sollen vor allem die religiösen Gesänge gewesen sein, welche er für den Cultus der Theophilanthropen geschrieben hatte. Diese Secte war von Laréveillère-Lépaux, einem der fünf Directoren der Republik, gegründet worden, und Méhül schätzte die Hymnen, welche er ihr geweiht, am meisten unter allen seinen Compositionen. So versichert wenigstens Hr. Blanchard, sein Schüler, der dies aus Méhüls eignem Munde vernommen hat. Jene Gesänge sind nicht gedruckt und später absichtlich beseitigt worden. Allein man hatte sie und andere derselben Periode nicht vergessen, und wies dafür im Jahre 1814 den Componisten aus dem Gebäude des Conservatoriums, in welchem er eine freie Wohnung inne hatte, auf brutale Weise heraus. Seit 1795 war er Professor der Musik am Nationalinstitut, dann einer der drei Inspectoren des Unterrichts, Professor am Conservatorium und Ritter der Ehrenlegion. Im Jahre 1810 wurde er, obwohl erst 47 Jahr alt, pensionirt, erhielt aber von Napoleon ein lebenslängliches Jahrgehalt von 2000 Francs. Man schämte sich es dem berühmten Haupte der französischen Schule zu entziehen und so genoss er es bis zu seinem Tode, der ihn schon in seinem 55. Jahre am 10. October 1817 ereilte. Uebrigens würde Méhül auch diesen Verlust, der ihm allerdings drohte, eben so gleichmüthig ertragen haben, als die Ausweisung aus seiner Wohnung.

Denn er war nicht nur ein grosser Künstler, sondern auch ein Mann von Charakter, der mit einem gefühlvollen Herzen eine grosse Willenskraft und eine unbestechliche Redlichkeit vereinigte. Allerdings war seine Seele für die Leidenschaft empfänglich, allein er wusste sie zu beherrschen und dies gab seinem Wesen eine gewisse strenge Aussenseite, welche jedoch seine geistvolle Unterhaltung, seine feurige Fantasie und sein feiner Ton bis zu einnehmender Anmuth milderten. Seine Liebhaberei war Gartenbau und Blumenflor. Es ist schon oben erwähnt, dass Napoleon ihm nicht eben gewogen war; trotzdem hatte er die Absicht ihn an die Spitze seiner Kapelle zu stellen. Als der Hausmarschall (es war zur Kaiserzeit) Méhül davon benachrichtigte, schlug dieser vor, dass das Amt und die Einkünfte desselben zwischen ihm und Cherubini getheilt wür-

den. Der kaiserliche Stolz erblickte darin eine Bedingung und noch obenein zu Gunsten eines Mannes, der ihm auch nicht angenehm war: „Ich will, sagte Napoleon, einen Kapellmeister haben, der Musik macht, nicht Lärm!" und ernannte Lesüeur. Méhül that es mehr für seinen Freund, als für sich leid, dass nichts aus der Sache wurde; seine Handlungsweise macht ihm aber grosse Ehre, und sie dürfte gerade bei hervorragenden Künstlern nicht eben häufig angetroffen werden.

Wir schliessen diesen Aufsatz mit einer Betrachtung von H. Berlioz über Méhül's Musik, welche wir gern unterschreiben, wenn uns gleich dabei in Bezug auf den Verfasser zuweilen die Geschichte jenes Kanzelredners einfällt, der da meinte: Richtet euch nach meinen Worten, nicht nach meinen Thaten.

Méhüls System in der Composition, sagt er, wenn man überhaupt einen solchen Grundsatz ein System nennen kann, war das System des gesunden Menschenverstands, wovon man heutzutage nichts wissen will. Er glaubte, dass die Vocalmusik eine genaue und directe Beziehung auf die Gefühle und Empfindungen haben müsse, welche die Textesworte ausdrücken, dass sie sogar, wenn es ohne Zwang und ohne die Melodie zu beeinträchtigen geschehen kann, dahin streben müsse, denjenigen Ton der Stimme und den deklamatorischen Accent wiederzugeben, welchen gewisse Worte und Redeweisen fordern und welcher ihnen, wie ein Jeder fühlt, naturgemäss ist. So wenig wie eine *Frage* auf dieselbe Notenreihe gesungen werden könne wie eine *Bejahung*, so gäbe es auch für gewisse Ausbrüche des Gefühls besondere und eigenthümliche melodische Ausdrücke, welche sie allein in ihrer Wahrheit darstellen: diese müsse der Componist um jeden Preis entdecken, sonst werde seine Musik unwahr, ausdruckslos, kalt und bleibe dem höchsten Zwecke der Kunst fern. Wenn in der dramatischen Musik der Charakter einer Situation oder einer Persönlichkeit Opfer verlange, wenn zu wählen sei zwischen einem hübschen musikalischen Effect, der aber nicht zu der Lage der Handlung oder dem Wesen der Rolle passe, und einer Tonreihe von innerer Wahrheit, die aber keineswegs zu bloss sinnlichem Ergötzen reize, so dürfe man keinen Augenblick schwanken. Er war überzeugt, dass der musikalische Ausdruck eine liebliche, zarte, anmuthig duftende Blume sei, die aber nicht ohne eine gewissenhafte, heilige Pflege zur Blüthe gelange und die ein rauher Hauch tödte; dass er nicht *bloss* in der Melodie liege, sondern dass Alles zusammen wirke, um ihn zu schaffen oder um ihn zu zerstören; Melodie, Harmonie, Modulation, Rhythmus, Instrumentirung, Wahl der tiefen oder hohen Register der menschlichen Stimme und der Instrumente, Zeitmaass der Ausführung und Beherrschung der Stärke und Schwäche des Tons. Er wusste, dass man ein gelehrter oder auch ein durch Glanz blendender Musiker sein und doch keine Spur von Gefühl für Seele und Ausdruck haben, und dass man im Gegentheil dieses Gefühl zwar in hohem Grade besitzen und doch nur ein mittelmässiger Musiker sein könne; dass mithin die wahren Meister der dramatischen Musik stets nur diejenigen gewesen, welche gründliche musikalische Kenntnisse und Talente mit dem natürlichen Gefühl für den Ausdruck in sich vereinigt haben.

Aesthetische Betrachtungen über Composition sogenannter unmusikalischer Texte — veranlasst durch Hoven's Composition der „Heimkehr" von H. Heine.

Von *Dr. Ed. Hanslick.*

(Schluss.)

Allen diesen Gedichten, die wir kurz als „ironische" zusammenfassten, lag ein bitter bewegtes oft heftiges Gefühl zu Grunde. Dies ist nicht mehr der Fall bei den blos *witzigen* und launigen Stükken, die wir davon wohl zu unterscheiden bitten. Der Witz ist, selbst bei Hinzutritt der Fantasie, immer wesentlich reflectiv, daher dem musikalischen Ausdruck am unnahbarsten. Nur wer die Aufgabe sehr niedrig stellt, und sich mit irgend einer lustigen Musik begnügt, die verträglich und unbekümmert neben dem Text einhertrabt, wie dies meistens Praxis ist, wird die Composition eines witzigen Gedichts für leicht und leichter halten, als die Wiedergabe der vorbetrachteten ironischen. Wer aber mit gleicher Strenge auch hier auf die innere Nothwendigkeit zurückgeht, wird kaum läugnen, dass in der zuckend qualmenden Schwefelflamme noch immer mehr Musik sei, als in dem kalten, zugespitzten Kristall.

In der Apotheose des liebenswürdigen Jünglings, der den Dichter mit Rheinwein und Austern traktirt, in der Satire auf den deutschen Professor, dem es ein Leichtes ist, die Lücken des Universums mit seiner Nachtmütze zu stopfen, in diesen und zahlreichen ähnlichen Gedichten liegt nicht, wie über dem

Landschaftsbild, das auch der subjectiven Lyrik entbehrt, eine musikalische Stimmung stumm aber fühlbar ausgebreitet; deshalb kann man aus einem witzigen Gedicht die Musik nicht herausnehmen, man muss sie ihm anlegen. Die Schwierigkeit wird sein, dies unmerkbar zu thun, und (im Gegensatz der Telemann'schen Thorzettelcomposition) eine Musik zu schaffen, die an sich Bedeutung und den ästhetischen Schein besitzt, sie gehöre untrennbar zur Dichtung. Alles, was am Tondichter naturalistisch, selbst im edleren Sinn, und bloss instinktiv ist, wird ihn hiebei verlassen; wie das Gedicht ein Kind des Geistes gewesen, so wird auch bei der Composition desselben nur der Geist Gevatter stehen können. Je scharfsichtiger der Verstand, je feiner das poetische Verständniss, je allgemeiner die Bildung des Tonsetzers, desto sicherer wird er in einem anscheinend musikfeindlichen Gedichte, die verwundbare Stelle, oder lieber das *punctum saliens* erspähen, von welchem die musikalische Auffassung ausgehen kann und muss. In diesem Felde ist bekanntlich Hoven eine Specialität in unserer Literatur. Es gibt kaum ein Gedicht, dem er nicht musikalisch beizukommen wüsste, und wenn dadurch manches seiner Lieder den Charakter eines Problems erhält, manches als ästhetisches Curiosum sogar angesehen sein will, ist das Problem doch immer ein interessantes, das Curiosum ein geistvolles. Wie oft hat sich dem Componisten nicht der bescheidene Triumph wiederholt, dass der Musiker beim Durchlesen eines solchen Gedichts sich hoch und theuer vermaass, „das könne kein Mensch componiren", und dann nach Anhören der Hoven'schen Betonung gestehen musste, das Gedicht käme ihm nun erst recht vollständig vor, ja die Hoven'sche Melodie sei die einzig dafür mögliche, sei dessen „Composition" schlechtweg, die absolute Composition. —

Zahlreiche Beispiele liessen sich aus der „Heimkehr" anführen, wie scharfsinnig Hoven die oft recht versteckte Stelle herausfand, an welche die musikalische Behandlung sich halten müsse, anstatt sich, nach Art mancher anderer Componisten zu begnügen, Melodie und Text wie zwei wildfremde Rosse zu einander zu sperren. So dient ihm in Nr. 45 die Pointe: „O König Wismamitra, was für ein Ochs bis Du!" als musikalischer Anknüpfungspunkt, und er lässt von 4 zu 4 Takten den Bass in der Begleitung sehr naturgetreu brüllen; im „Deutschen Professor" (Nr. 58) persiflirt er die Schulweisheit durch eine steife Fuge. Der affectirte Ausruf: „Madame, ich liebe Sie" (Nr. 25) ist durch das Citat einer bekannten welschen Opernmelodie wiedergegeben, und die „grossen Elogen" in Nr. 34 durch eine banale Virtuosencadenz. Schade, dass sich für das launige, aber schon durch seine Länge sehr schwierige Gedicht: „Mir träumt, ich wär' der liebe Gott," kein anderer Ausweg fand, als das Strophenlied nach Bänkelsängerart. Kostbar ist die Idee, ein schwärmerisches Liebeslied mit einem gutmüthig-ironischen Spottgedicht in Einen Wechselgesang zweier Freunde zu verschmelzen (Nr. 31, 32), so wie der Einfall, die freundschaftliche Verhöhnung: „Theurer Freund, Du bist verliebt" von derselben, gleichsam zum Gegenstand des Spottes gemachten Melodie begleiten zu lassen, in welcher der verliebte Freund eben zuvor sein Herzeleid geklagt. (Nr. 54.)

In diesen und vielen ähnlichen Fällen, wo der Kern nicht rein musikalisch wiedergegeben werden konnte, wandte der Componist geistreiche Anspielungen und Bezüge, ja musikalische Witze an; er liess die Musik etwas bedeuten, was sie nicht sein konnte. Dass bei Compositionen, wo der charakteristische, bis zum Commentar zugespitzte Ausdruck so vorwiegend als Hauptsache erscheint, die rein musikalische Seite derselben manchmal in Schatten gerathen musste, wird der Verständige natürlich finden; desgleichen wenn in einem so beispiellos starken und mannigfaltigen Cyklus Nummern vorkommen, welche neben den bedeutenderen unser Interesse weniger in Anspruch nehmen; solch kleinere Lückenbüsser waren Klippen des Gedichts, die rasch übersprungen werden mussten, sobald es sich einmal um die vollständige Composition des Ganzen handelte.

Nachdem wir mit dem Leser die eigenthümlichsten Erscheinungen der Sammlung, die malenden, die ironischen, die witzigen Gedichte betrachtet, kommen wir endlich auch zu dem, was sonst in den Gesangsheften Anfang, Mitte und Ende bildet, zu dem eigentlichen, reinen Lied.

Die „Heimkehr" bringt auch hierin Schönes und Anmuthiges, was vollauf beweist, dass Hoven sich den einfach-herzlichen Ton durch die vielen reflectiven Probleme nicht habe verkümmern lassen. Das innigste, tiefst-gefühlte ist vielleicht Nr. 14, „das Meer erglänzte weit hinaus", dessen Stelle durch den eigenthümlichen Rhythmus von drei zu drei Takten einen brennend leidenschaftlichen Hintergrund erhält. Ungemein liebevoll und süss ist der Liedsatz in Nr. 30:

„Du Kleine mit den grossen Augen,
Ich hab' es Dir immer gesagt,
Dass ich Dich unsäglich liebe."

aus dem bleichen *A-moll* sich in farbigem *D-dur* erhebend. Ein ganz merkwürdiges Lied von zauberischem Eindruck ist der Bolero „Auf den Wällen Salamanka's (Nr. 80), wozu der Componist Anklänge eines Spanischen Pyrenäengesangs benutzte.

Ehe wir mit diesen Zeilen Abschied von der Sammlung nehmen, die uns ein Quell reichlichen Genusses und vielfacher Anregung gewesen, müssen wir noch einer Seite derselben erwähnen, welche unserer Beachtung sonst ferne liegt, wir meinen ihre technische Ausstattung. Das Heft ist nämlich nicht, wie die gewöhnlichen, gleich einer Zeichnung in Kupferplatten gestochen, sondern mit beweglichen Typen gesetzt, welche, auseinandergelegt, wieder für die Auflage jeder andern Composition dienen. Wichtiger Uebergang vom Prinzip des Kupferstichs oder der Lithographie zu dem der Buchdruckerkunst. Die Erfindung ist nicht neu, wurde aber meist in so mangelhafter Ausführung geboten, dass sie auf den grossen Musikverlag von keinem Einfluss war; der Druck erschien bisher undeutlich, fehlerhaft und oft so unsauber, dass man die stückweise Genesis jeder Linie mit Fingern nachweisen konnte. Mit Hoven's „Heimkehr" aber hat die k. k. Staatsdruckerei in Wien, deren Ruhm und Verdienst immer mächtiger anwächst, ein Produkt des Typendrucks gebracht, das durch Correktheit, Nettigkeit und wohlfeilen Preis überrascht. Der unverhältnissmässigen Theurung im Musikverlag, worüber jüngst Hr. Riehl in der „Allgemeinen Zeitung" gerechte Klage erhob, wird durch den Typendruck, welcher kaum mehr ohne nachhaltigen Einfluss bleiben kann, ausgiebig gesteuert und die Meisterwerke Deutscher Componisten bald eben so Gemeingut der Nation werden, als es die Ausgaben unserer Dichter sind. Die technische Seite der Edition hat also diesmal culturhistorisches Interesse, somit ein Recht auf Beachtung neben dem geistvollen Inhalt, und gewiss wird sie auf der Londoner Ausstellung so gute Figur machen, als Hoven's Composition selbst auf einer etwaigen Ausstellung aller neu erschienenen Lieder.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

* Köln. In der letzten Versammlung der musikalischen Gesellschaft hörten wir einen Vortrag, der um so bewundernswerther war, als er gänzlich unvorbereitet statt fand. Es mochte wohl schon um die Zeit der Polizeistunde sein, als die Herren Reinecke und Pixis gebeten wurden, den noch anwesenden Kunstfreunden etwas zum Besten zu geben. Sehr freundlich begannen sie sofort und zwar nichts geringeres als Beethoven's grosse Sonate in *A* Op. 47. Wenn je die Bemerkung des Componisten: *„scritta in uno stilo molto concertante quasi come d'un Concerto"* als eine Wahrheit erschienen ist, so war es dies Mal der Fall — ein ächtes Concertiren, ein wahrhaft künstlerischer Wetteifer in vollendetem Ausdruck aller, auch der feinsten und leisesten Intentionen Beethoven's! Alle Anwesenden waren entzückt — und doch hatten die beiden Künstler diese Sonate noch nie zusammen gespielt!

Bonn. Frau de la Grange ist hier im Barbier von Sevilla und in der Martha bei jedesmal überfülltem Hause am 11. und 13. October aufgetreten. Ueber ihre treffliche Leistung in der Rossini'schen Oper haben wir bereits gesprochen: die Martha gewann durch ihr feines, durchweg nobles Spiel in Verbindung mit dem virtuosenmässigen Gesang so sehr, dass man mit gespannter Theilnahme selbst den weniger gelungenen und schon fast zum Ueberdruss gehörten Melodien folgte. Hervorruf und ein Blumenregen aus allen Regionen des Hauses bewiesen der Künstlerin die Begeisterung des Publikums. Wenn die Kritik in manchen Blättern der Stimme derselben nicht mehr die volle Frische auerkennen will, so sind wir damit nicht ganz einverstanden; die Stimme ist frisch und schön genug, allein Frau de la Grange forcirt sie anweilen (namentlich in den hohen Tönen, besonders in der Rolle der Norma) zu stark und presst sie zusammen, so dass der Ton der Erfolg einer Anstrengung zu sein scheint, die aber durchaus nicht nöthig ist. Je mehr die Sängerin den natürlichen Ton anwendet, je frischer und lieblicher ist die Klangfarbe ihres Organs, welches übrigens durch die vollendete Anwendung der Kunstmittel im *messa voce* und im *pianissimo* einen wunderbaren Reiz hat, wie er selten erscheint.

*** Elberfeld. In der zweiten Hälfte Septembers gab unser Mitbürger Herr Richard Hammer, früher Zögling des pariser Conservatoriums und gegenwärtig Violinist an der dortigen italiänischen Oper, ein glänzendes, zahlreich besuchtes Concert im hiesigen Casino. In einer brillanten Fantasie eigener Composition und in Vieuxtemps Bravourvariationen über Yankee doodle zeigte er sich als einen Virtuosen ersten Ranges und übertraf bei weitem die glänzenden Erwartungen, welche wir nach den pariser Berichten bereits von ihm hegten. Gleichzeitig trug die Schwester des Concertgebers als erstes Debut einige Gesangstücke vor und berechtigte zu den schönsten Hoffnungen bei fernerem anhaltendem Studium. Einen ganz besondern Reiz erhielt das Concert aber noch durch die Mitwirkung ihres ersten Tenoristen, Herrn Koch, welchen wir zum erstenmal in Elberfeld zu hören das Glück hatten. Er trug einige Lieder und mit Fräulein Hammer ein Duett aus Linda von Donizetti's vor und entzückte allgemein durch seine schöne Stimme und noch mehr durch einen wahrhaft künstlerischen Vortrag. Allgemein wurde der Wunsch ausgesprochen, die Direction unserer grossen Abonnementsconcerte möge sich bemühen, Herrn Koch im bevorstehenden Winter zur Mitwirkung für einige Concerte zu gewinnen und haben wir demnach die Hoffnung, durch Herrn Koch's trefflichen Vortrag noch öfter erfreut zu werden.

Wien. Prof. Fischhof ist zum Director des Conservatoriums ernannt worden: die Anstalt ist am 4. Oct. wieder eröffnet worden.

Hannover. Frau Henriette Moritz-Rueckel sang als zweite Gastrolle Mozart's Donna Anna und erwarb sich das ein-

stimmige Lob der Kenner. Als Amina beschloss die reichbegabte junge Künstlerin ihr Gastspiel unter dem lebhaftesten Beifall des Publikums, das sie jedesmal mit Applaus begrüsste und wiederholt hervorrief.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

(Hierbei eine Beilage von C. Glaser in Schleusingen.)

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 69. | **Cöln**, den 25. October 1851. | **II. Jahrg. Nro. 17.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Franz Schubert's Werke.

Wir haben neulich das thematische Verzeichniss der Werke Beethoven's, womit die musikalische Litteratur bereichert worden ist, besprochen: eine ähnliche Unternehmung in Bezug auf Fr. Schubert ist von der Musikverlagshandlung Ant. Diabelli & Cie. in Wien ausgegangen. Das Heft, 50 Seiten kl. Fol. enthaltend, führt den Titel:

Thematisches Verzeichniss im Druck erschienener Compositionen von Franz. Schubert.
Preis 2 Rthlr.

Es ist allerdings gut, dass ein Nachweis über den reichen Schatz der Schubert'schen Compositionen in diesem Hefte vorliegt: allein dem Bedürfniss und den Anforderungen der musikalischen Bibliographie ist dadurch noch keineswegs genügt. Die Arbeit ist nur als ein dankenswerther Anfang zu einem wirklichen thematischen Verzeichniss zu betrachten und hält den Vergleich mit dem Härtel'schen Werke über Beethoven nicht aus.

Schon die Worte des Titels: „im Druck erschienener", also nicht „sämmtlicher im Druck erschienenen" Compositionen Schubert's, sind auffallend. Man sucht denn auch vergebens in diesem Verzeichniss von den bedeutendern Werken die Sinfonie in *C*, welche bekanntlich bei Breitkopf u. Härtel in Partitur, Orchesterstimmen und vierhändigem Klavierauszug erschienen ist; auch die bei A. Diabelli selbst gestochenen drei grossen Sonaten in *C moll, A dur* und *B dur*, von den Verlegern als „allerletzte Composition" Schubert's bezeichnet und R. Schumann von ihnen gewidmet, fehlen.

Die Einrichtung des Verzeichnisses ist folgende: Seite 1 bis 31 sind diejenigen Werke aufgeführt, welche eine Opuszahl haben. Sie zählen von Op. 1 „Erlkönig" bis Op. 160 *Introduction et Variations sur un thême original p. Pfte. et Flûte.* Dann folgen die Lieder des „Schwanengesangs" S. 32, 33, und darauf die „nachgelassenen Lieder", 50 Lieferungen, S. 34—46. Ein Anhang enthält ein Verzeichniss von 30 für Alt oder Bass transponirten Liedern.

Die Noten-Themen sind nur auf Einem System gestochen und geben bei den Liedern die Anfänge der Melodie mit deutschem (meist auch französischem) Text: bei den übrigen Compositionen ebenfalls nur die Oberstimme und zwar häufig sehr kurz abgebrochen: bei den Liedern mag das genügen, aber bei den Instrumentalsachen müsste jedenfalls die vollständige Harmonie dargestellt sein. Da die Tonart des Musikstücks auch nicht angegeben ist, so ist diese aus der blossen Vorzeichnung und einer Zeile Melodie manchmal nicht zu erkennen, was ein bedeutender Uebelstand ist. Die Titel der Werke sind unvollständig und nur im Allgemeinen angegeben, die Widmungen nirgends erwähnt. Sehr interessant würde eine Nachweisung der verschiedenen Bearbeitungen, sogenannten Uebertragungen, Transcriptionen u. s. w. gerade bei Schubert gewesen sein, der aus seinem reichen Füllhorn so viele Blumen und Blüthen gespendet hat, die Andere aufnahmen und zu Sträussern banden. Die Preise sind überall notirt, auch die Verlagshandlung: ist es die Diabelli'sche, wie dies bei dem bei weitem grössten Theil der Compositionen der Fall ist, so ist nur die Verlagsnummer angegeben. Eine praktische Einrichtung ist bei den Themen der Lieder die Rubrik am Ende des Themas, in welcher der jedesmalige

Stimmumfang, den das Lied fordert, in Noten angegeben ist. z. B. Erlkönig

Gretchen am Spinnrad

der Wanderer u. s. w.

Es übersteigt fast allen Glauben, was Franz Schubert in dem kurzen Laufe der ihm so karg zugemessenen Lebenszeit sowohl Umfangreiches als Werthvolles geschrieben hat.*) Ohne der Menge von namentlich grössern Werken zu gedenken, die er handschriftlich hinterlassen hat, z. B. mehrere Opern, Sinfonien, Kirchengesangstücke u. s. w., und die noch nicht herausgegeben sind — schon 1820 wurde zu Wien seine Oper „die Zwillingsbrüder" am 14. Juni und das Melodram „die Zauberharfe" am 19. August aufgeführt — enthält das Diabelli'sche Verzeichniss an gedruckten Werken:

A. Gesangstücke 411, und zwar 361 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, und 50 mehrstimmige Gesangwerke; darunter zwei Messen (Op. 48 in *C* und Op. 141 in *B*), ein *Tantum ergo* in *C* Op. 45, vier Offertorien Op. 46 für Sopran (Tenor) in *C*, Op. 47 für Sopran in *F*, Op. 153 für Sopran (Tenor) in *A dur*, Op. 149 für 4 Männerstimmen mit Orgelbegleitung, ein Graduale Op. 150 für gemischten Chor in *C dur*, den 23. Psalm in *As dur* für 2 Sopran- und 2 Altstimmen (auch für 4 Männerstimmen eingerichtet), u. s. w. Es befinden sich dabei auch an 20 Lieder und Chöre für Männerstimmen, an deren Vorhandensein die Liedertafeln zu erinnern sein dürften, für welche wir Op. 11, 16, 17, 26 (Jägerchor 8stimmig, Geisterchor 4stimmig in *D dur* mit 3 Hörnern und 3 Posaunen, beide aus dem Drama „Rosamunde"), 28, 67, 102, 134 mit einem Tenor-, 135 mit einem Baritonsolo, 151 (Klopstocks Schlachtlied 8stimmig), 154 (8stimmige Hymne in *C dur* mit Blasinstrumenten) 155 und 156 anführen. — Op. 112 enthält 3 Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Bass, eben so Op. 128, 139 und 146. Für welche Constitution das Op. 157 „Constitutionslied" von Deinhardstein f. 4 Singstimmen mit Orchester in *B dur* bestimmt gewesen sei, wissen wir nicht.

B. Für das Pianoforte 49 Werke (also mit den oben schon erwähnten 3 Sonaten 52 Werke). Darunter 6 grosse Sonaten Op. 42 *A moll*, 53 *D dur*, 120 *A dur*, 122 *Es dur*, 143 *A moll*, 147 *H dur* (und jene 3 in *C moll*, *A dur*, *B dur*). Ferner eine Sonate Op. 30 *B dur* und 17 kleinere und grössere Musikstücke für 4 Hände: die zwei grossen Trio's für Pfte, V. und Vcll. Op. 99 in *B* und Op. 100 in *Es*, und das Quintett in *A* — endlich 28 verschiedene Tänze, Eccossaisen, Polonaisen u. s. w. und 175 Walzer und Ländler!! Unter den letztern im Op. 9 der sogenannte „Sehnsuchtswalzer" in *As*.

C. Für das Streichquartett drei Quatuors: Op. 29 in *A moll*, Op. 125 in *Es* und *E*. Sie sind alle drei auch in vierhändigen Klavierarrangements vorhanden.

D. Für Orchester. Die grosse Sinfonie in *C dur* ist, wie schon erwähnt, nicht in dem Verzeichniss genannt. Sie wurde unter Mendelssohn's Leitung in Leipzig im Jahre 1839 am 22. März zum ersten Male aufgeführt, hat seitdem in ganz Deutschland die vollste Anerkennung gefunden und beim grossen Publikum nur den Feind in ihrem Innern, die bedeutende Länge zu überwinden. Allein eine genaue, den wundervollen Reiz der Instrumentirung mit Ausdruck aller Schattirungen wiedergebende, und in den bewegten Tempi's feurige Ausführung wird ihn stets siegreich aus dem Felde schlagen.

In Clavierauszügen (2 und 4händige) nennt uns das Verzeichniss die Ouvertüre zum Drama Rosamunde Op. 26 in *C dur*, eine Ouvertüre in *F* Op. 34, die Ouvertüre zur Oper „Alfonso und Estrella" in *D dur*, und die Ouvertüre zur Oper „Fierabras" Op. 76 in *F moll*. Die letztgenannte ist im Jahre 1844 in den Winterconcerten zu Leipzig aufgeführt worden: ob die Orchesterstimmen gedruckt sind, ist uns nicht bekannt.

Franz Schubert's Compositionen sind, mit Ausnahme einer Anzahl von Liedern, noch immer nicht so bekannt bei den gebildeten Musikfreunden, als sie es verdienen, trotzdem dass die tüchtigsten Musiker unserer Zeit, wie namentlich Rob. Schumann

*) Er starb bekanntlich schon in seinem 31. Jahre (geb. den 31. Januar 1797 zu Wien, gest. den 19. Nov. 1829). Wir sagen „bekanntlich": allein das gilt nur von dem engern Kreise der musikalischen Welt. Denn selbst namhafte Blätter verwechseln ihn oft mit seinem ältern Bruder Ferdinand, einem tüchtigen Organisten und Professor an der Normalschule in Wien, bei dem Franz die letzten Monate seines Lebens wohnte und in dessen Armen verschied; oder mit dem Vielschreiber Joseph Schubert, der seit 1788 an der Dresdener Kapelle in grossem, wiewohl unverdientem Rufe stand; oder mit Franz Schubert (geb. 1808 zu Dresden, Sohn eines dortigen Kammermusikus), dem ausgezeichneten Violinisten; oder gar mit Schubart (Chr. Friedr. Daniel — st. 1791) dem Hohenasperger, der übrigens nicht bloss Dichter, sondern auch ein tüchtiger Musiker war.

und Mendelssohn, mit Begeisterung auf ihren Werth hingewiesen haben. Gegenwärtig ist F. Liszt damit beschäftigt, ihm durch eine Charakteristik seiner Werke und Geschichte der Entwickelung seines innern Lebens ein Denkmal zu setzen, und bei der grossen Befähigung, die Liszt bereits für dergleichen Arbeiten bewiesen hat, bei der warmen Liebe, mit welcher seine ächte Künstlernatur sich so gern in die Ergründung des eigenthümlichen Wesens verwandter Naturen versenkt, bei der reichen Fantasie, die ihm ihre Farben zur Darstellung leiht, haben wir etwas Vorzügliches zu erwarten. Aber er wird dabei nicht stehen bleiben: er wird versuchen, auch den Sarkophag zu öffnen, in welchem noch so viele Werke des so jung dahingeschiedenen Meisters einer Auferweckung entgegenschlummern, die sie wie es scheint in Wien nie finden werden. Es ist ganz natürlich, dass man sich neugierig fragt, welche Wirkung mögen doch Schubert's Opern*) machen? wenn man an den unerschöpflich quillenden Born seiner Melodien und an die treffliche Handhabung der Instrumentaleffecte in seiner Sinfonie denkt. Dass sie in Wien bei Lebzeiten des Componisten nicht durchdrangen, kann uns kein Vorurtheil geben; im Gegentheil, es dürfte unsere Erwartung noch mehr spannen, dass sie nicht gefielen, denn dergleichen ist den Wienern schon manchmal widerfahren, sogar bei Beethoven und wohl auch bei Mozart. Man denke nur an Fidelio und an die grosse Ouvertüre in *C*, welche die Gegenwart unter die erhabensten Tonschöpfungen aller Zeiten stellt, und die den Wienern nicht behagte. Demnach wäre nichts wünschenswerther, als eine erneute Aufführung einer Schubert'schen Oper. Aber ist an eine kunstgeschichtliche und nationale Tendenz der Bühne, wie sie erfordert wird um solche und ähnliche Wünsche zu verwirklichen, bei den Operntheatern unserer Residenzen Wien und Berlin zu denken? Schwerlich.**) So bleibt denn Weimar, trotz seiner im Vergleich gegen jene Bühnen beschränkten Mittel gegenwärtig der einzige Zufluchtsort für solche Bestrebungen, wie sie Liszt jetzt zu einem Theil der Aufgabe seines Lebens gemacht hat. Gelingt es ihm, wie es sein Vorhaben ist, auch eine Oper von Franz Schubert, wahrscheinlich Alfonso und Estrella, auf die Bühne zu bringen, so wird diese Aufführung die Theilnahme aller Kunstfreunde auf sich ziehen und der grossherzoglichen Hofbühne und Kapelle eine neue Berechtigung geben, zu denjenigen Kunstanstalten zu zählen, welche Epoche machen.

*) Die bedeutendsten sind: Claudina von Villa bella, von Göthe — Alfons und Estrelle, grosse heroisch-romantische Oper in 3 Akten (1822) — Fierabras, in 3 Akten (1824). — Rosamunde ist keine Oper, sondern ein Drama von Helmine v. Chezy, wozu F. Schubert eine Ouvertüre, eine Romanze und 3 Chöre componirt hat (1823 aufgeführt am 20 December).

**) So spricht man jetzt auch in Berliner Blättern die Hoffnung aus, diesen Winter doch endlich einmal Beethoven's neueste Sinfonie zu hören! — ein Werk, das der Kölner Dilettantenchor auswendig singt! Die Messe in *D* ist in Berlin ebenfalls noch so gut wie unbekannt.

Beurtheilungen.

Oedipus in Kolonos, von Sophokles. Musik von F. Mendelssohn-Bartholdy. (Op. 93. Nro. 22 der nachgelassenen Werke.) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Es war die Zeit vor 1848; Deutschland träumte noch süss und hatte nur geringe Ahnung von den Störnissen eines gesunden politischen Schlafes. Die Worte „Democratie und Reaction, Anarchie, Agitation u. s. w.“ waren noch kaum zu Begriffen erhoben und ruheten friedlich in Petri'n Fremdwörterbuch, wenig gestört von einigen Wissensdurstigen; Volksversammlungen und Bürgerwehrpflichten zwangen den guten Deutschen noch nicht, seine Suppe kalt werden zu lassen — kurz es war die Zeit, wo wir uns nur in Bildung berauschten und wo die Philosophie uns zu Kopfe gestiegen war. — Zur selbigen Zeit begab es sich denn, dass man, müde der unwerkthätigen Gegenwart, sich in die Vergangenheit zurückzog und im klassischen Alterthum nach „Emotionen“ suchte, damit ja der süsse Bildungstaumel nicht vorschnell ende, und damit die blasse Wirklichkeit auf Momente vergessen werde. Man richtete also unsre modernen, gasbeleuchteten Schaubühnen zu griechischen Theatern zu, man beschwor die alten Heroen- und Göttergestalten aus ihren Gräbern herauf und unsre Mimen quälten sich ab im Schweisse ihres Angesichtes und radebrechten die wuchtigen Rhythmen und die weitschichtigen Perioden der alten Tragiker. So weit war nun Alles recht hübsch auf den griechischen Fuss gebracht und wir sassen da in Fracks und Glacéhandschuhen und mit Lorgnons und amüsirten uns, oder thaten auch nur so — nun kam aber eine Hauptschwierigkeit: der Chor!! Durch Tradition war es überkommen, dass die Strophen recitativisch vorgetragen und mit der Flöte begleitet worden seien. Einem durch allerhand Instrumentirungskniffe verwöhnten Publikum, wie dem unsrigen, eine solche einfache Kost zuzumuthen,

wäre allerdings nicht rathsam gewesen; man entschloss sich daher (wahrscheinlich mit grossem innern Widerstreben) zu einer Connivenz und liess die Chöre auf gut neumodische Art in Musik setzen. Wer wäre wohl geeigneter dazu gewesen, als grade Mendelssohn? Ausgestattet mit der feinsten Bildung und dem souveränsten musikalischen Geschicke vermochte er es eine Composition zu liefern, die auf kurze Zeit vergessen liess, dass man es mit einem antiken Pfropfreis auf dem Baum der Modernität (oder auch umgekehrt) zu thun hatte und er allein war es, der, beengt von den gezwungenen, mit Gewalt herausgedrechselten Rhythmen einer Uebertragung, im Stande war, sich mit Freiheit zu bewegen. Ob aber das Ganze nicht mehr war als ein Experiment, ob so viele Mühe und Arbeit nicht an ein blosses Curiosum verschwendet waren — die Frage hat sich im Verlauf der Zeit selbst beantwortet: denn verwehet sind alle Spuren jener Aufführungen und der Kunst ist wenig genützt worden. —

Dies vorausgeschickt, wollen wir die vorliegende Musik zum Sophokles'schen Oedipus betrachten. Der erste Ueberblick des Textes lässt uns erkennen, dass eine musikalische Grundlage gar nicht vorhanden ist. Der griechische Chor, als Vermittler zwischen der dargestellten Handlung und dem Publikum, konnte natürlich nicht anders als reflectirend auftreten: die in Musik gesetzte Reflexion aber ist ein Unding, denn die Musik kann wohl Stimmungen im Grossen und Ganzen ausdrücken, aber da wo diese aufhören und der Verstand analytisch hinzutritt, ist sie vollkommen machtlos und überflüssig. Rameau, als er sagte, dass man auch eine Zeitung müsse in Musik setzen können, hat vom Standpunkte der bloss äusserlichen Factur aus ganz recht: dass aber das sich Durchdringen von Wort und Ton, das Zueinandergehören von innerlicher Gefühlsstimmung und der Deutung und Erhöhung durch den sinnlichen Klangausdruck die Hauptsache bei der musikalischen Wiedergabe eines Textes sei, steht unzweifelhaft fest. Vielleicht wird man uns entgegenhalten, dass z. B. in der *Missa* oder in vielen Oratorien sich Stellen vorfinden, die ebenfalls der lyrischen Unterlage entbehren. — Ganz recht! Aber hierbei kommt in Betracht, dass wir uns in einer religiösen Grundstimmung befinden, die ein bestimmtes Culorit ermöglicht, weil wir in ihr erzogen, mit ihr von Jugend auf genährt worden sind. Wo aber ein ausserhalb des nationalen Bewusstseins Liegendes, eine uns fremde, nur aus Büchern erlernte Culturanschauung auftritt, wie in den griechischen Tragikern, da kann die Musik nur als nebenhergehend, als zweites Moment sich verhalten und bei aller Bewunderung, die wir der Arbeit und dem Geschick des verewigten Meisters auch im Vorliegenden zollen, können wir uns doch des zuletzt Angeführten nicht entschlagen.

Die Frage: „wie verhält sich der eigentliche musikalische Gehalt zu den früheren Sachen Mendelssohn's?“ dürfte nun wohl zunächst auftauchen. Aus allem von uns oben Gesagten wird man schon errathen haben, dass wir keinen Fortschritt haben finden können.

Was uns an anderen Orten als der subjective Ausdruck eines liebenswürdigen Künstlergemüthes entzückte, wird hier in spanische Stiefeln eingeschnürt und kann nur zu geringer Entfaltung, zu keinem natürlichen Wachsthum kommen, weil gleichsam der heimathliche Boden fehlt. Den Adel der musikalischen Gedanken vermisst man auch hier nicht; aber es wird einem nicht recht warm dabei und man sehnt sich vergebens nach dem blauen Himmel Griechenlands. Die musikalische Angemessenheit, die uns z. B. in der Musik zum Sommernachtstraum so wohlthut, wird hier seltener gefunden; in dieser Beziehung sind wohl Nr. V der Schlachtchor und Nr. VII der Donnerchor die gelungensten, und zwar aus dem Grunde, weil ihnen eine annähernd musikalische Grundlage zugetheilt ist. Bei dem berühmten Chor Nr. III „zur rossprangenden Flur“ begreift man, wenn man die Verse liest, sehr wohl wie die Richter die bösen Söhne des Sophokles, die ihn des Wahnsinns ziehen, abwiesen, überwältigt von gewaltigem Eindrucke — aber die Musik hat nichts gethan und kann auch nichts thun zur Erhöhung; denn ein blosses Lob der Geburtsstätte, ein blosses Preisen der Vorzüge derselben ist etwas zu scharf Abgegränztes und der musikalische Ausdruck schadet eher der Präcision des Wortes, auf die es hier hauptsächlich ankommt. —

Der Verlagshandlung ist Dank zu sagen für die Veröffentlichung dieses Werkes, denn es wird immer Zeugniss geben von einer edlen Kraft; und wenn es auch in der eigentlichen Entwicklungsgeschichte Mendelssohn's nicht als hervorragender Anknüpfungspunkt dienen kann, so ist es doch, wie wir zu Anfang angedeutet, als ein Zeugniss der Einwirkung einer eigenthümlichen Zeitrichtung auf die Kunst von Interesse.

*E. B***

Pianoforte-Compositionen von Theodor Grafen Riesch.

Op. 5. Worte und Töne.
Op. 6. Etude concertante.
Op. 7. Rhapsodischer Gedanke nach Worten des Componisten.
Op. 8. Des Idées sur un Thème sentimental.

Die vorliegenden Compositionen des Herrn Grafen Riesch sind Versuche eines gewandten Dilettanten, der es versteht, das Piano auf wohlklingende Weise zu behandeln und der sich die Schreibmanier der modernen Saloncomponisten so ziemlich zu eigen gemacht hat. Was den Compositionen schadet, ist, dass sie, bei gänzlichem Mangel jedweder Tiefe und Gesinnungstüchtigkeit, ja selbst bei fühlbarem Mangel an Formbeherrschung, mit einer gewissen Prätention auftreten. Op. 5 „Worte und Töne" bringt unter den Ueberschriften „Gedanken an die Heimath", „der Reiter", „des Mädchens Klage über den Tod ihres Vogels", „Rufen am See", „Rascher Entschluss", „Seelenruhe" sechs kurze Stückchen, denen überdies Verse aus der Feder des Grafen beigefügt sind. Mittleren Spielern, denen mit einer gewissen Salonsentimentalität gedient ist, sind die Sachen zu empfehlen. Nro. 5 „Rascher Entschluss" ist recht gut gedacht und jedenfalls das Beste in der Sammlung dieser Worte und Töne, während in Nro. 3 die Nachahmung des Gezwitschers eines sterbenden Vogels, und zwar in den höchsten Regionen des Piano (der Componist zwitschert bis zum viergestrichenen g) im höchsten Grade komisch erscheint. Derartige Malereien haben durchaus keine ästhetische Berechtigung und arten in leidige Spielerei aus. Op. 6. ist eine ganz artige Salonetüde, nicht zu schwer und brillant. Hätte nur der Componist sein Stück getrost in *Des dur* geschlossen! Es fällt ihm gar zu schwer, wieder nach *B moll* zurückzukehren und er verdirbt sich durch diesen gequälten Schluss den ganzen Effekt des Stücks. Op. 8. enthält „*des idées sur un thème sentimental*", welches eine gar grosse Aehnlichkeit mit dem bekannten Harfenmädchenliede „Wenn die Schwalben heimwärts ziehen" hat. Das Stück ist übrigens geschickt gemacht und klingt recht hübsch. Endlich sei noch Op. 7 „Rhapsodischer Gedanke" als die gelungenste dieser Compositionen lobend genannt; dies Musikstück ist würdiger gehalten als die übrigen alle und enthält manchen guten Gedanken. Die Ausstattung der Sachen ist im höchsten Grade splendid und geschmackvoll. Einige leicht zu entdeckende Druckfehler sind jedoch stehen geblieben. *S. L.*

Berliner Briefe.

[Roger — Spontini's Olympia — Dorn's Gesangschöter]

Den 16. October.

Roger hat uns nach neunmaligem Gastspiel (3mal Prophet, 2mal Hugenotten, 4mal Georg Brown) verlassen; wir lernten ihn diesmal auch als Concertsänger kennen, theils in der Kirche, wo er die Tenor-Arie aus Rossini's *Stabat mater* sang, theils im Opernhause, wo er in einem zum Vortheil des Theaterchors gegebenen Concert eine französische Ballade und eine Arie aus Méhül's Joseph vortrug. Nachdem wir diesen grossen Künstler noch häufiger gehört haben, ist uns sein eigenthümliches Wesen immer klarer geworden. Man unterscheidet in der Schauspielkunst eine idealistische und eine realistische Richtung; zu der ersteren gehörten und gehören Künstler, wie Fleck, Wolf, die Crelinger, zu der letztern ein Iffland, Ludwig Devrient, Seydelmann, Döring u. s. w. Derselbe Unterschied ist auf die Gesangskunst, zumal die dramatische, anwendbar; merkwürdiger Weise findet sich aber auf diesem Gebiete höchst selten ein Vertreter der realistischen Richtung, und als ein solcher ist Roger unbedingt anzusehen. Darin liegt der Grund, warum Roger auf diejenigen, die überhaupt für eine solche Art des Gesanges empfänglich waren, einen so aussergewöhnlichen Eindruck machte, darin auch der Grund, warum er Andern nur „interessant" schien, ohne sie zu lebendiger Begeisterung hinzureissen. Dies ist ein Urtheil, was ich mehrfach von musikalisch und poetisch gebildeten Leuten gehört habe; sie verfolgten seine Darstellungen mit Interesse, aber sie wurden nicht warm, sie wurden weder gerührt noch erhoben. Was mich betrifft, so haben mich die dramatischen Leistungen Roger's (mit Ausnahme des Raoul, der mir auch in der Auffassung nicht durchweg zusagte) in einem Grade sowohl angeregt als befriedigt, wie ich es bis jetzt noch nie erlebt habe; der Realismus, den ich als sein innerstes Wesen bezeichnet habe, ist meiner Ansicht nach das einzig wahre Prinzip des dramatischen Sängers; und innerhalb dieses Prinzips sind seine Leistungen mit einer Feinheit ausgebildet, die das Gepräge der Meisterschaft an sich trägt. Aber das deutsche Opernpub-

likum hat sich noch nicht von dem lyrischen Standpunkte losgemacht; der angenehme Gesang ist ihm lieber, als der charakteristische; dies ist aber eine Halbheit, denn wollen wir bestimmte Charaktere musikalisch dargestellt sehen, so müssen wir uns an charakteristische Tonfärbung u. s. w. gewöhnen. Als Kirchensänger war Roger nicht an seiner Stelle; bald war er zu unruhig, bald forcirte er, bald wurde er süss und weichlich; auch ward es hier deutlicher, dass seine Stimme als solche bereits gelitten hat. Der Zudrang des Publikums war bei diesem zweiten Gastspiel viel bedeutender als bei dem ersten, und würde auch wohl sobald nicht aufgehört haben; denn dass seine Erscheinung im höchsten Grade fesselnd ist, konnte Niemand leugnen. — Nächst Roger zog uns die Aufführung der Olympia, die unter Dorn's Direction, nachdem sie 16 Jahre geruht, wieder in Scene ging, in's Opernhaus. Sie haben vor längerer Zeit einen ausführlichen Aufsatz über Spontini gebracht; der dort ausgesprochenen Ansicht, dass die Olympia der Vestalin und dem Cortez vollständig ebenbürtig sei, muss ich ganz und gar beipflichten. So gross und edel indess Spontini ist — und er erscheint dies namentlich den verschrumpften und verzärtelten Produkten der neuesten Zeit gegenüber — so sehr er dazu beitragen kann, den Geist unserer Musiker für das Ideale zu entzünden und unser Publikum zu strengeren Forderungen emporzuschrauben, so lässt sich doch nicht leugnen, dass er hin und wieder an einem andern nie verzeiblichen Fehler leidet, an dem der Monotonie. Spontini ist nicht individuell, nicht tief genug, um uns dauernd zu fesseln; auch an den Höhepunkten der Dramatik vermissen wir noch ein Etwas, nämlich die rein menschliche Wahrheit; Spontini's Helden sind mehr edle Göttergestalten, als lebendig empfindende und natürliche Menschen; sie sind hoch und gross, aber kalt und starr. Und andererseits wieder ist Spontini nicht selten, namentlich wo er frohe Empfindungen auszudrücken hat, zu einfach und klar, er bleibt dann reizlos. Er wird daher nie populär werden; er wird bei Seite gelegt werden können, wenn eine begabtere Zukunft eine Fülle von Meisterwerken im Stil des Don Juan und Fidelio hervorgebracht haben wird; aber unsere Armuth ist offenkundig und zwingt uns, an Werke uns anzuklammern, die wenigstens als Vorstudien für den Künstler und den Dilettanten gelten können; und in diesem Sinne wünschen wir, dass Spontini's Opern eine dauernde Stätte auf unsern Bühnen finden. Frl. Wagner gab die Statira, in der einst die Milder-Hauptmann glänzte. Diesmal kann auch ich mich den Bewunderern zugesellen; die Grossartigkeit der Stimme erschien zugleich in reinstem Goldglanz; das hinreissende Feuer des Spiels und des Vortrags war geläutert von den Schlacken und Auswüchsen, deren unangenehmen Eindruck zu vermeiden ich nicht im Stande war. Nur Weniges wüsste ich zu tadeln; von dem Missbrauch der tiefen Töne, die in dieser Gestalt nur dem Ungebildeten zusagen können — denn das Edle ist das Grundprinzip gebildeter Naturen — hat sich Johanna Wagner noch nicht ganz losgemacht; darum machten z. B. die Worte „sinkt nieder in den Staub" durchaus nicht einen königlichen Eindruck; aber auch diese Schlacke war schon seltener. In der Oekonomie der Darstellung muss ich es für fehlerhaft ansehen, dass Johanna Wagner schon bei ihrem ersten Auftreten, am Schluss des ersten Aktes, mit der vollen Gewalt ihrer geistigen und physischen Mittel hervortritt; der Höhepunkt der Rolle liegt im zweiten Akt, für diesen muss sie sich eine Steigerung möglich machen. Wie wir gehört haben, hat Frl. Wagner die Rolle der Statira mit besonderer Liebe einstudirt; wir hoffen daher, dass es ihr gelingen wird, sie zu einer von den Meisterschöpfungen zu erheben, deren Erinnerung das zeitliche Leben der Künstler überdauert. Frau Köster gab die Olympia in gewohnter Weise, gebildet und mit richtigem Ausdruck. Von den übrigen Darstellern ist nicht viel Gutes zu sagen; die Herren Pfister und Salomon sollen macedonische Feldherren und Könige vorstellen — eine wunderliche Laune des Schicksals! Und noch wunderlicher fast ist es, dass unser Publikum so gutmüthig ist, sich damit zufrieden zu stellen.

In Kürze theile ich Ihnen noch mit, dass Dorn kürzlich im Schauspielhause vor einem eingeladenen Publikum „Belmonte und Constanze" mit seinen Gesangsschülern aufführte. Der Erfolg war überraschend gelungen, das Publikum applaudirte lebhaft. Am neugierigsten war man auf den Darsteller des Belmonte, Hrn Arnurius, den Dorn im vorigen Jahre unter den Militärsängern entdeckte; die hohe Stimmlage des jungen Mannes bewog ihn dazu, sich um seine Ausbildung zu bemühen, und er erreichte es, dass der König eine jährliche Unterstützung dazu bewilligte. Wir wollen hoffen, dass sich zu der Leichtigkeit, mit der die hohen Töne ansprechen, auch noch ein in jeder Beziehung edler Klang und musikalisch-geistige Bildung gesellen möge; dass er in einer Zeit von etwa drei Vierteljahren bereits die Stufe erreicht hat, auf der er sich jetzt befindet, ist ein Beweis von der Lehrgeschicklichkeit Dorn's. Hr.

Kürten, der an der hiesigen Oper bereits für kleine Rollen engagirt ist, gab den Osmin; nach dem Eindruck dieser Darstellung zu urtheilen, kann er als ein vorzüglicher Bass für jede Provinzialbühne gelten, zumal da er sich durch entschiedenes musikalisches Talent auszeichnet. Auch Frl. Karl sang die Constanze mit anerkennungswerther Sicherheit.

G. E.

Aus Leipzig.

Nach einer langen Pause bringt uns der Herbst wieder mehr Musik. Die Abonnements-Concerte im Saale des Gewandhauses haben mit dem 5. October ihren Anfang genommen. Das erste brachte von Orchesterwerken die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von F. Mendelssohn-Bartholdy und die *C-moll* Sinfonie von Beethoven; — als Sängerin trat Frau Rudersdorf-Küchenmeister mit der Scene und Arie aus Faust von L. Spohr „Die stille Nacht entweicht“, und mit der Arie „*Non je ne veux pas chanter*“ von Nicolo Isouard auf; — als Violin-Solo hörten wir das *D moll*-Concert (Nr. 3) von Molique, vorgetragen von dem Herrn Concertmeister Raimund Dreyschoch. Das Orchester bewährte auch diesmal seine bekannte Tüchtigkeit; der Dirigent, Herr Capellmeister Rietz, wurde vor Beginn der Ouvertüre vom Applaus des Auditoriums begrüsst, und darauf entwickelte das herrliche Tongemälde Mendelssohn's den gespannten Zuhörern seinen ganzen Reichthum an dramatischem Leben und meisterhaft schattirter Instrumentation. — Frau Rudersdorf-Küchenmeister ist auf dem Theater jedenfalls mehr zu Hause, als im Concertsaale; die Technik ihrer Stimme überwiegt den ursprünglichen Wohlklang; die Spohr'sche Arie aus Faust hatte Mad. Rudersdorf wahr und dramatisch aufgefasst, der Vortrag war so leidenschaftlich bewegt, dass man Action und Scenerie vermisste; mit der Coloratur-Arie von Isouard aber riss sie das Auditorium zu so lebhaftem Beifall hin, dass sie gerufen wurde. — Herr Concertmeister Dreyschock trug das *D moll*-Concert von Molique mit vollendeter Technik und echt-künstlerischer Auffassung vor, der letzte Satz gefiel am meisten, — den capriciösen Charakter desselben verfolgte Herr Dreyschock bis in die feinsten Nüancen, ohne dabei im Geringsten von der edlen Haltung seines ästhetischen Geschmackes abzuweichen. Nach dem Schlusse des Finale wurde er gerufen. — Die *C moll*-Sinfonie von Beethoven beschloss den Abend. Ueber die Ausführung derselben durch das Orchester ist nicht mehr zu sagen, als dass sie des grossartigen Werkes würdig war. Der Eindruck war mächtig. Um der bisherigen Ueberfüllung des Gewandhaus-Saales vorzubeugen, hat die Concert-Direction den Abonnementspreis um einen Thaler erhöht: es war aber diesmal der Saal wieder so gedrängt voll, dass die Maassregel nichts zu helfen scheint.

O. F.

Erstes Gesellschafts-Concert in Cöln.

Das Institut der Gesellschafts-Concerte im Casinosaal besteht seit Jahren und hat sich in der letzten Zeit zu einer der bedeutendsten Concertanstalten in Deutschland emporgehoben. Der Abend des 21. October, an welchem das erste Concert der diesjährigen Winterzeit statt fand, hat in jeder Hinsicht den Beweis geliefert, dass dasselbe auch in diesem Jahre kräftig fortblühen wird. Die äussere Theilnahme war noch nie so gross, wie die Abonnementsliste und der überfüllte Saal zeigten, und der Gehalt des Programms, so wie die Ausführung unter Leitung des k. Musikdirectors Herrn Franz Weber waren recht befriedigend. Es wurde in würdiger Weise mit Beethovens Ouvertüre in *C dur* Op. 124 eröffnet, welche vom Orchester sehr genau und wirksam ausgeführt wurde, übrigens an grossartiger Charakteristik und musikalischen Ideen andern Arbeiten des Meisters in ähnlicher Gattung, wie zu Coriolan, Egmont, Leonore jedenfalls nachsteht. Freilich schwebte bei den letztern dem Componisten jedesmal eine bestimmte Vorstellung vor, während in dem Op. 124 mehr ein *lusus ingenii*, ein geniales contrapunktisches Spiel mit einem einzigen Motiv vorwaltet. Herr Ed. Frank spielte hierauf das *Es dur*-Concert (Nr. 6) von Mozart. Unser Publikum ist noch nicht so weit gekommen, wie das Leipziger, über welches Fr. Brendel in seinen Vorlesungen klagt, dass es keine langen Tutti's mehr hören wolle: es folgte dem Vortrag, der sowohl auf dem Piano als im Orchester (namentlich in den Blasinstrumenten) vorzüglich schön und einnehmend war, mit Theilnahme und spendete wiederholt seinen Beifall. In Frank's trefflichem Spiel feiert diese einfach edle Gattung der Klaviermusik ihre Auferstehung von den Todten, und die eingelegten Cadenzen bewährten den denkenden Künstler und den Beherrscher seines Instruments. Zu bedauern war, dass für feine Ohren der Flügel nicht vollkommen rein zu der Höhe der Orchesterstimmung stand. Den ersten Theil des Concerts beschloss eine neue Composition von Rob. Schumann, das Requiem für Mignon für Soli, Chor und Orchester, welche sehr sorgfältig und zart ausgeführt wurde und besonders in ihrer ersten Hälfte ansprach. Der beschränkte Raum verstattet uns heute nicht, ausführlicher darauf einzugehen. Die zweite Concertabtheilung füllte eine recht schöne Aufführung von F. Mendelssohn's Lobgesang, welche die prächtige Wirkung unserer musikalischen Kräfte in der Vereinigung von Chor- und Instrumentalmassen wieder glänzend herausstellte. Der mächtige Chor in *D dur* und der Schluss riefen den lebhaftesten Beifall hervor.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. So eben geht hier die betrübende Nachricht von dem frühen Tode des jungen Carl Eschborn ein. Er ist am 18. Oct. in Stuttgart gestorben, in noch nicht vollendetem neunzehnten Jahre. In Paris im Conservatorium durch den ersten Preis in der Composition ausgezeichnet, erwarb er sich hier durch sein schönes musikalisches Talent, das er namentlich auch durch seine tüchtige Direction des Opernorchesters bewährte, in kurzer Zeit alle Achtung. Es sind schöne und wohlbegründete Hoffnungen mit ihm zu Grunde gegangen!

Düsseldorf. Herr von Wasielewski, unser vorzüglicher Geiger, welcher einige Zeit in Dresden zugebracht, ist hierher zurückgekehrt.

München. Hier hat eine junge Violinspielerin *Maria Serrato* aus Venedig sich einer sehr günstigen Aufnahme zu erfreuen. — Auf ein Jahr bei der Hofoper angestellt ist Frau Palm-Spatzer; sie trat als Fides im Propheten auf, wo sie mit unserm Härtinger (Johann) wetteiferte. Das Arrangement der Oper liess Manches zu wünschen übrig. Dann in Glucks Iphigenia auf Tauris, welche ein zahlreiches kunstverständiges Publikum angezogen hatte: man vermisste die für diese klassische Parthie nothwendige Stärke der Stimme, war aber von dem Adel in Auffassung, Erscheinung und Ausdruck sehr befriedigt. Die dritte Antrittsrolle war Norma, welcher die Künstlerin durch Correctheit des Gesangs und edeln, jede Effekthascherei meidenden Vortrag neuen Reiz zu verleihen vermochte. —

Leipzig. Frau Küchenmeister-Rudersdorf hat kein festes Engagement, wie in der vorigen Nr. gemeldet wurde, sondern nur eines auf Gastrollen für einige Monate angenommen. — Der Komiker Herr Wallner hat hier wieder wie sonst und überall volle Häuser gemacht, namentlich durch den Vortrag seiner Couplets. Im Gewandhaus ist eine Sinfonie von Goltermann aus München probirt und zur Aufführung im Laufe des Winters bestimmt worden.

Apollinar von Kontski, der Violinist, hat sich bis nach Nowogrod in Russland gewagt, wo er zur Zeit der berühmten Messe sehr besuchte Concerte gegeben hat. Dagegen ist der Pianist Jaell auf der Reise nach Amerika, und auch der Sänger Pischek soll einem Antrag, der ihm 80,000 Gulden verbürgt, nach diesem Welttheile hin folgen wollen.

In Prag gefällt die diesjährige *Prima Donna*, Fräul. Fischer, bisher in Königsberg, ausserordentlich. — Der Virtuos auf der Viola, der auch die *Viola d'amour* wieder aufgebracht hat, Herr Kral aus Prag, gibt eine Viola-Schule heraus.

Nach dem Nürnberger Correspondenten sollte Charlotte von Hagn am 15. October in München die Bühne zum ersten Male wieder als Judith in Hebbels Drama betreten.

Capellmeister Reissiger in Dresden hat ein neunzehntes (!) Trio für Piano, Viol. und Cello, sein 192. Werk, herausgegeben.

Vom Capellmeister J. W. Kalliwoda erscheint eine Reihe von Violinduetten, welche von den Elementen bis zum Virtuosenspiel systematisch fortschreiten sollen. Die ersten 4 Hefte sind bereits gedruckt.

Stuttgart. Unser Theater ist mit dem Barbier von Sevilla wieder eröffnet worden. Die neu engagirte jugendliche Sängerin, Frl. Natalie Eschborn, sang die Rosine mit grossem Beifall.

In Leipzig ist erschienen: Albert Lortzing, sein Leben und Wirken. Von Ph. J. Düringer. Mit Lortzing's Bildniss. Preis 10 Ngr. Der Ertrag ist für die Hinterlassenen Lortzing's bestimmt.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 70. **Cöln,** den 1. November 1851. **II. Jahrg. Nro. 18.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Zur Ausbildung des Klavierspiels.

Wer hätte vor hundert, ja noch vor fünfzig Jahren ahnen können, dass eine hämmernde und klappernde Tonmaschine, wie das Klavier, eine so ungeheuere Herrschaft im Reiche der Musik, einen so mächtigen Einfluss auf ihre Verbreitung in allen Kreisen der Gesellschaft, eine so grosse Bedeutung für die Erfindung und Entwickelung neuer Kunstformen erlangen würde? Nichts kann jetzt im weiten Gebiete der Vocal- und Instrumentalmusik mehr auftauchen, ohne dass das Klavier seine Arme wie Fangscheeren ausreckt und es in den Bereich seiner Tastatur zieht. Weder Oper noch Sinfonie, weder Gesang- noch Streichquartett, ja nicht einmal die Melodie des Liedes und das Instrumentalsolo sind sicher davor, unter die Hämmer der Alles verschlingenden Maschine geworfen und umgewalkt zu werden, und wenn Göthe's Werther seligen Andenkens in der Natur nur ein grosses ewig wiederkäuendes Ungeheuer sah, so übernimmt das Pianoforte in der Musikschöpfung jetzt die Versinnlichung dieser grämlichen Anschauung. Indess lässt sich nicht leugnen, dass die Maschine, eben so wie ihres Gleichen im Gewerbreiche, so zur Vollkommenheit gebracht worden ist, dass sie mitunter sehr feine und bewunderungswerthe Arbeit liefert: man denke nur an die bunten Stickereien und das duftige Spitzengewebe, mit welchen umhüllt so manches Lied, ja selbst so manche Violinmelodie (z. B. Paganini's Etüden von Liszt) aus ihr wieder zum Vorschein kommen. Das Alles macht denn die Handhabung derselben sehr schwierig und man verlangt von den Fingern, welche ihre Hebel, gewöhnlich Tasten genannt, in Bewegung setzen, heutzutage nichts weniger als Alles und vielleicht noch etwas mehr. Die armen Finger sollen singen wie eine sanfte Mädchenklage und donnern wie eine rauhe Basskehle, streichen wie ein zarter Violin- und wie ein faustgerechter Contrabassbogen, hauchen wie eine Flöte und Clarinette, laut schmettern wie eine Trompete und leise murmeln wie ein Paukenwirbel. Dabei müssen ihnen alle mögliche Ausdrucksarten in den Spitzen und den Gelenken liegen, sie müssen den Bezeichnungen aus allen Sprachen folgen: nicht nur *piano* und *forte*, nein, *ligato* und *staccato*, *sec* und *saccadé*, *con forza* und *con duolo*, *zart* und *keck*, *tenuto* und *vibrato*, und wer weiss was alles noch soll der Klavierspieler haben *au bout du doigt!* Und nicht genug an der Virtuosität im Einzelnen — er muss das All, das Universum der Töne umfassen, und während der kleine Finger Flöte, der Mittelfinger Clarinett bläst und der Daumen Tenor singt, werden hoffentlich die andern sieben ihre Pflicht kennen und die Orchesterbegleitung in staunenswerther Wahrheit zu Gehör bringen.

Wenn nun die zehn Finger eines Pianisten das Räthsel der Verwirklichung des Ideals der Republik, völlige Freiheit und Unabhängigkeit des Einzelnen in dem einigen Zusammenwirken zum Ganzen, auf Erden allein lösen können — und sie sind es in der That im Stande —, wenn mit Einem Wort der Klavierspieler so viel „an den Fingern haben“ muss, so ist es wahrlich höchst wichtig, über die zweckmässigsten Mittel zur Ausbildung dieser kleinen Tausendkünstler, über ihre Erziehung zu Kraft und Selbstständigkeit und doch zu unbedingtem Gehorsam gegen den geistigen Gebieter nachzudenken. Nimmt man dazu, dass eben seiner Universalität wegen das Klavier die Grundlage des Unterrichts in der Musik überhaupt geworden ist, so muss es uns

im höchsten Grade willkommen sein, wenn ein Meister der betreffenden Kunst die Früchte seines Nachdenkeos und seiner jahrelangen Erfahrnng in diesem Fache veröffentlicht, zumal wenn wir in ihm das Streben erkennen, den Jünger nicht nur einseitig zu vollkommner Handhabung des Mechanismos anzuleiten, sondern iho zu gleicher Zeit nie vergessen zu lassen, dass dieser Mechanismus nur Mittel zum Zweck, nur Diener einer hühern Macht ist, der Macht des Schönen. Wir sprechen von:

Aloys Schmitt, Methode des Klavierspiels. Eine planmässig geordnete Sammlung von Tonstücken zur stufenweisen Ausbildung der Fingerfertigkeit und des Geschmacks. III. Stufe: Etüden für Pianoforte. Heft 1 & 2 den Fräulein Agnes und Anna von Liebig in Giessen zugeeignet vom Verfasser. Op. 114. Offenbach a/M. bei Joh. André. Heft 1, 2 Fl. 24 Kr. Heft 2, 1 Fl. 46 Kr.

Nach einer Vorbemerkung des Verlegers hat derselbe, „da ein grosser Theil der Etüden bereits in dem, dem Komponisten näher stehenden Kreise [wir denken doch, auch weiter über diesen hinaus!] bekannt ist, und die Nachfragen sich täglich wiederholen [also!], vorgezogen, diese Partien, welche die dritte Stufe des Werkes bilden, zuerst bekannt zu machen". Dies Verfahren können wir nur bedauern. Aloys Schmitt steht an der Spitze einer Schule, welche von den ersten Meistern des Klavierspiels, z. B. von Liszt, als die trefflichste und am meisten methodische anerkannt wird: eines solchen Mannes Unterrichtssystem von den ersten Anfangsgründen an kennen zu lernen, ist gerade das wichtigste und wir wünschen dringend, dass die nächsten Hefte, welche dem Versprechen des Verlegers nach „alles Uebrige" enthalten sollen, recht bald erscheinen mögen, damit wir einen Ueberblick über den Zusammenhang des Ganzen gewinnen.

Bis dahin sind allerdings die vorliegenden zwei Hefte eine sehr dankenswerthe und hübsch ausgestattete Gabe. Das erste enthält zunächst 68 Uebungen zur „Vorbereitung und Egalisiruog" der Finger (sie sind sehr zweckmässig; doch lässt sich das Verdienst des Verfassers dabei erst dann ganz beurtheilen, wenn man die Uebungen der vorhergehenden Elementarstufe kennen wird), und dann 32 Etüden, von denen mehrere früher schon gedruckt waren, jetzt aber in eine andere Folge mit den neu herausgegebenea gebracht worden sind. Das 2. Heft bringt 19 Etüden.

Dass hier von Salon- oder Concert-Etüden nicht die Rede ist, ist schon aus dem ausführlichen Titel des ganzen Werkes, wovon diese Hefte einen Theil ausmachen, zu schliessen. A. Schmitt nimmt das Wort Etüde oder Studie in seinem eigentlichen Sinn, in welchem sie ein Musikstück ist, das den Zweck hat, eine bestimmte Fingerübung in einer musikalischen Form durchzuführen, sie in Zusammenhang mit Harmonie und Melodie zu bringen. Das erste Erforderniss einer Etüde ist demnach, dass sie eine bestimmte technische Aufgabe zum Vorwurf habe. In dieser Hinsicht muss eine Reihenfolge derselben so Manchfaches und Verschiedenartiges in Form, Figuren, Spielart, Ausdrucksweise u. s. w. enthalten als möglich ist. Allein das ist noch nicht Alles; eine Etüde kann in dieser Beziehung mit Verstand gemacht und dennoch als Composition matt, trocken, nüchtern, mit Eioem Wort langweilig sein. Es muss das zweite Element hinzutreten, um sie zu dem zu machen, was sie sein soll, das musikalische. Wer es dahin bringt, dass Melodie und harmonische Führung sich auf eine angenehme Weise mit der Durcharbeitung der technischen Aufgabe verbinden, so dass über dem Ganzen ein musikalischer Reiz schwebt, der die Etüde zum Liede macht und den Spieler über die Absicht der mechanischen Einübung einer bestimmten Fertigkeit täuscht, der kann erst auf das Verdienst Anspruch machen, eine gute Etüde geschrieben zu haben. Wenn irgendwo, so gilt hier das alte Wort des Horaz:

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.

Das Nützliche mit dem Lieblichen, das Praktische mit dem Schönen zu vermählen, das ist hier die Aufgabe, und darin übertrifft A. Schmitt die zwei bedeutendsten unter seinen Vorgängern, Cramer und selbst Clementi. Wir stellen durchaus nicht in Abrede, dass einige Etüden von Cramer und sehr viele von Clementi noch geistiges Interesse und in schöner Abrundung der Form als wahre Compositiooen musikalischen Gehalt haben. Allein nicht immer erfüllen diese Stücke dann noch den technischen Zweck. Die Vereinigung der beiden angegebenen Elemente der Etüde, die stete Verschmelzung des technisch Nützlichen mit dem musikalisch Geschmackvollen möchten wir doch für A. Schmitt vorzugsweise in Anspruch nehmen.

Namentlich ist dies nun bei den vorliegenden Compositionen für die dritte Unterrichtsstufe der Fall, welche nicht diejenigen Schüler, die schon so weit vorgerückt sind, dass sie durch Etüdenspiel die Vollendung der Meisterschaft anstreben, ins Auge fasst

— für diese werden spätere Hefte folgen —, sondern für solche, welche die Anfänge des Klavierspiels zwar hinter sich haben, aber nun vor allem der Uebung der technischen Fertigkeit im zusammenhangenden, ungestört dahin fliessenden Spiele bedürfen. Gerade diese Bildungsstufe ermangelt der guten Hülfsmittel, gerade für sie ist es nöthig, den Modestand, der sich auch in die Uebungsstücke eingedrängt hat und den Geschmack schon von der Kindheit an verdirbt, aus den Unterrichtsstunden zu verweisen. Schmitts Etüden sind, mit Ausnahme einiger wenigen, welche kleinen Präludien gleichen, reizende Bildchen mit so einfachen Umrissen, dass der Verstand und die Einbildungskraft eines Kindes sie fassen kann; diese Gänge und Melodien begreift der Anfänger, sie fallen ihm ins Ohr, er wird etwas dabei empfinden und sie lieb gewinnen, es wird ihm je länger je weniger einfallen, dass diese Noten geschrieben sind um seine Finger zu plagen, und merkt er es auch, so wird der Lohn ihm die Anstrengung versüssen und er wird gern an eine folgende Nummer gehen, weil einmal die Lust in ihm geweckt ist, sich nicht bloss wieder ein Stückchen Fertigkeit, sondern auch ein Stückchen Musik zu eigen zu machen. Wir empfehlen das Werk allen Klavierlehrern und musikalischen Unterrichtsanstalten und möchten es dem Herrn Verleger zur Pflicht machen, uns so bald wie möglich das Ganze zu geben.

Ein anderes Werk, das hieher gehört, betitelt sich:

> Anweisung und Studien zu einer gründlichen und schnellen Ausbildung im Clavierspiele nach Joh. Seb. Bachs Manier für Anfänger und Geübte von Eduard Eggeling. Leipzig bei Breitkopf und Härtel. 2 Rthl. 15 Ngr.

Die Anweisung ist in einer Abhandlung auf 6 Folioseiten gegeben, die Studien bestehen in Fingerübungen, und zwar Fingerübungen im engsten Sinn, die nicht über die natürliche Lage der fünf Finger jeder Hand auf fünf meist nebeneinander liegenden, jedenfalls die Spannung einer Octave nicht übersteigenden, Tasten hinausgehen. Sie zerfallen in zwei Theile. Der erste enthält a) 25 Uebungen in der natürlichen Handlage auf den ersten fünf Stufen der Tonleiter; b) 7 Uebungen innerhalb der sieben Stufen der Tonleiter; c) 8, welchen der mannichfach gebrochene Drei- und Vierklang zum Grunde liegt — im Ganzen 40. Der zweite Theil bildet die Vorschule zum Spielen der Tonleiter in 20 an Schwierigkeit fortschreitenden Uebungen, um das Untersetzen der Finger mit Leichtigkeit und Sicherheit ausführen zu lernen. Durchweg angewendeter Grundsatz ist, dass ein oder mehrere Finger auf den Tasten liegen bleiben, während die andern thätig sind.

Sämmtliche Uebungen sind durchaus zweckmässig, mannichfach und, wenn sie mit Verstand gebraucht werden, sicher entschieden nützlich. Der Verfasser ist wirklich erfinderisch in den Formen der Tortur für die Finger. Wozu aber der Geist des ehrwürdigen Joh. Seb. Bach citirt worden ist, leuchtet nicht ein und geht am allerwenigsten aus der Abhandlung hervor, welche sich über bekannte Dinge wortreich verbreitet und der Schärfe des Ausdrucks gar sehr ermangelt. Denn dass uns aus Forkel's Schrift über J. S. Bachs Leben und Kunst die Stellen mitgetheilt werden, in denen Forkel die Tradition über Bachs Anschlag mittheilt, das soll doch wohl nicht den Titel rechtfertigen? Ueber diesen Anschlag selbst, d. h. wenn ihn Forkel richtig beschreibt, liesse sich noch rechten, besonders über das Zurückziehen der Finger nach der Fläche der Hand. Um Bachs Compositionen gut zu spielen, dazu gehört mehr als die durch Fingerübungen erlangte Unabhängigkeit der Finger, dazu gehört die Meisterschaft im gebundenen Spiel und vor allen Dingen Einsicht in die Compositionslehre und eine geniale Auffassung der Art und Weise, wie Bach den Contrapunkt behandelt. Ohne dieses wird die schönste Bach'sche Fuge eine langweilige Geschichte. Wir wünschten deshalb das Aushängeschild: „nach Joh. Seb. Bachs Manier" hinweg: das verdienstliche Werk bedarf eines solchen nicht.

Auch eine Stimme über Kirchenmusik.

Bei dem anerkannten Grundsatz Ihrer musikalischen Zeitschrift, geehrtester Herr Redacteur, jeder Richtung der Musik, welche mit dem Ernst der Kunst übereinstimmt, ihr Recht widerfahren zu lassen, indem Sie keine Parteifahne aufstecken und nicht von vorn herein alles verdammen, was nicht zu dieser Fahne schwört, hege ich die Hoffnung, dass Sie die schwache, aber wahrlich nicht vereinzelte Stimme eines gläubigen Musikers nicht werden unterdrücken wollen, der da spricht wie es ihm ums Herz ist.

Wenn man auch mit Freude in musikalischen und kirchlichen Tagesblättern die Berichte lesen mag, welche der ältern Kirchenmusik eines Palestrina,

Orlando Lasso, Allegri, Asola etc., so wie derjenigen Männer, welche sie hin und wieder zur Aufführung bringen, lobend erwähnen, so muss man doch als Christ und Tonkünstler in Staunen versetzt werden, wenn in übertriebener Schwärmerei für diese alte Kunst in Nr. 64 d. rhein. Musikzeitung ein Artikel überschrieben: „Aeltere Kirchenmusik" mit folgenden Worten beginnt:

„Wenn von denen, welche auf die Künste, sofern sie der Kirche dienen, ihr besonderes Augenmerk richten, die Verwerflichkeit der neuen Kirchenmusik immer lauter articulirt und immer entschiedener auf einen Höhepunkt dieser Gattung in frühern Jahrhunderten hingewiesen wird" etc. etc.

Heisst das nicht behaupten, die Messen, *Te deum*'s und alle andern kirchlichen Gesänge, die ein Genius wie Haydn, Cherubini, Mozart, Hummel, Beethoven u. A. gottbegeistert, erleuchtet von dem Funken heiliger Andacht und gestärkt durch die Macht des Glaubens geschrieben, seien verwerflich? Heisst das nicht Werke, welche die höchste Blüthe christlicher musikalischer Kunst sind und bleiben werden, unchristlich verdammen und empfindungslos begraben? Ich wünsche dagegen von ganzer Seele, dass diese höchste Blüthe der Kunst zum Lobe und Preise Gottes fort und fort in der Kirche gepflegt werde; ihr Glanz darf sich im Gotteshause entfalten, denn sie ist ein würdiges Opfer, welches des Künstlers dankbares Herz dem Ewigen darbringt.

Wenn überhaupt der Mensch zu innerer Andacht durch äussere Einwirkung geweckt werden muss, so will ich es durch diese Werke werden. Sie harmoniren mit dem Glanze der katholischen Kirche; sie harmoniren mit den funkelnden Lichtern, die durch des Domes erhabene Hallen nicht ohne Bedeutung leuchten; sie harmoniren mit den herrlichen Bildern, welche rings der Kirche breite Wände zieren, nicht zur Anbetung hingestellt, sondern um mir die Helden des Christenthums zur Nachahmung zu zeigen, wie sie freudig und kühn ihr Leben für ihren Glauben eingesetzt; sie harmoniren mit den herrlichen Glasfenstern, welche Gottes Sonne in bunten Regenbogenfarben durchschillern lassen, mit den goldgestickten seidenen Gewändern, in welchen der Diener Christi das Hochamt verrichtet; sie verschwimmen mit dem Weihrauch, dessen Duft emporwolkt als Zeichen, dass alles Edle durch Gott ist und Gott gebührt. Wahrlich, wenn ich am Charfreitage Haydn's sieben Worte des Erlösers am Kreuze von einer für christliche Kunst erglühten Schaar als Erinnerung an jenen herzergreifenden Tag in der Kirche aufführen höre, dann erfasst mich eine bis zu Thränen steigende Rührung bei so tiefempfundenen, frommen und seelenvollen Klängen; dann fühle ich geistig die Schmerzen alle, die mein Erlöser am Kreuze für mich litt. Wenn dann am h. Ostertage Beethoven's Melodien zum erhabenen Messtexte mit ihren gewaltigen Harmonien mich vor dem Altare stehenden, wo das heiligste der Geheimnisse mit aller dem katholischen Ritus anpassenden Pracht und Herrlichkeit dargebracht wird, zur höchsten Begeisterung entflammen, mich hinreissen im Gedanken der heute glorreich vollbrachten Erlösung; wenn dann noch Händel's Halleluja aus hundert Kehlen und Instrumenten durch die weiten Räume des Tempels erschallt, dann ruft auch mein Herz der ganzen Welt sein Halleluja zu und vermag kaum zu enden in Lob und Dank und Preis dem Auferstandenen. Wer könnte da fühllos bleiben, wer kalt sich aus dem Dome entfernen? O seid mir willkommen, ihr Kirchenwerke neuerer Zeit, ihr labet meine Seele und befriedigt sie, ihr stimmt mich zur Demuth, zum Schmerze an Tagen, ihm geweiht; doch ihr bietet mir auch Jubelklänge zu Jubelworten an einem Tage, der Jubel verkündet allen spätern Geschlechtern.

Ich gebe zu und behaupte auch, dass manche Componisten ähnlicher kirchlicher Werke in neuerer Zeit ihre Aufgabe trotz ihres guten Willens verfehlten, und nach kirchlichem Gefühle Unpassendes eingewebt haben: diese einzelnen möge man verwerfen, nicht das Erhabene der neuern Kirchenmusik sammt und sonders dazu. Ein Feind der älteren Kirchenmusik bin auch ich nicht, und leihe dann und wann gerne mein Ohr und Herz derselben. Erweitert, oder, wenn ihr Protektoren derselben wollt, bereichert mir damit den Schatz katholischer Kirchenmusik, aber sucht nicht die ganze Kunst wieder in einen Zeitraum zurückzudrängen, der dem heutigen Geiste und Fortschritte nicht mehr genügend entsprechen kann: denn auch da, wo man die Kunst, sei es, welche es immer wolle, der Kirche dienstbar macht, herrscht Geschmack und Fortschritt, und die Gesetze des Schönen, die mit der Bildungsstufe des Zeitalters in Einklang stehen, lassen sich dadurch nicht abschaffen, dass Ihr auf Kosten des Neuern und Gediegenen das Aeltere, das oft nichts weiter als das Alter für sich hat, durch einseitige Anschauung und Anpreisung zu erheben trachtet! Ihr schwärmt für dieses, ich, und gewiss ich nicht allein, für jenes; und was Ihr thut in Eurer Begeisterung, wenn Ihr Schritt vor Schritt und Wort vor Wort ein *Pater noster*

von Palestrina analysirt und herrlich deutet, das kann auch ich und bin gern dazu erbötig bei einem Werke, das mich begeistert, z. B. eine Messe von einem neuern Kirchencomponisten zu analysiren und herrlich zu deuten, und ebenso Schritt vor Schritt und Wort vor Wort zu zeigen, wie der Componist seine Aufgabe begriffen und zur grössten Erbauung der Gläubigen im Sinne der christlichen Kirche geschrieben. Dabei dürfte es sich dann als sehr merkwürdig herausstellen, dass die Neuern die tiefsten religiösen Melodien aus der innigsten Andacht ihres eigenen Herzens, mit Einem Worte aus sich selber geschöpft, Viele von den Aeltern aber, besonders die Niederländer, nur die Harmonie oder den Contrapunkt zu Melodien von damaligen bekannten Liedern geschrieben haben, welche Lieder ursprünglich gar nicht für die Kirche bestimmt waren. Weshalb soll denn nur in dem Contrapunkt zu einem Volksliede, wie z. B. „*O douce mémoire*" von Orlando Lasso, mehr gläubiges Gefühl und Christenthum liegen, als in den so herrlichen und tiefempfundenen Originalmelodien zum *Sanctus*, *Benedictus* u. s. w. der Neuern? Hier könnte ich nun eine Untersuchung über den *Tenor* oder *Cantus firmus* in den ältern mehrstimmigen Kirchenstücken anstellen — ich würde damit auf die wunde Stelle dieser Gesänge und ihrer ausschliesslichen Bewunderer treffen: allein ich habe für dies Mal nicht meine musikalischen Bedenken, sondern nur meine Herzensmeinung aussprechen wollen und überlasse das Weitere den Herren Musikgelehrten.

Cöln. *A.*

Klaviermusik in England.

Ein wohlbekannter deutscher Componist, dessen grössere und kleinere Werke für das Pianoforte in Deutschland, Frankreich und England herausgegeben sind, correspondirte kürzlich mit einem der ersten Musikalienverleger London's über die Richtung, welche der Geschmack für die Klaviermusik in England nimmt. Da für ganz Grossbritannien und Irland London der einzige Ort ist, an welchem Musikalien veröffentlicht werden, so möchte folgender Brief des oben erwähnten Verlegers zur Beleuchtung der gegenwärtigen Musik-Verhältnisse in England für unsere musikalische Welt wohl von Interesse sein. Er lautet wörtlich so:

— „Sie haben ohne Zweifel erfahren, welche gerichtlichen Streitigkeiten hier seit einiger Zeit wegen des Eigenthumsrechtes ausländischer Componisten Statt gehabt haben. Es wird nämlich in Zweifel gestellt, ob überhaupt ein Ausländer berechtigt sei, einem hiesigen Verleger das Eigenthumsrecht eines Werkes zu verleihen und zu sichern. Wir haben diese wichtige Frage dem Hause der Lords (unserem höchsten Tribunal) vorgelegt, und sehen der Entscheidung derselben zu Gunsten ausländischer Componisten mit grosser Hoffnung entgegen. Wie die Sachen aber jetzt stehen, sichert die Deposition und Einregistrirung neuer Publicationen in das Staats-Archiv (Stationers-hall) dem Verleger das Eigenthumsrecht keineswegs. — Seit drei bis vier Jahren durften wir nichts als leichte, gefällige und kurze Mode-Artikel für's Klavier drucken. Das einzige Werk von grösserem Umfange, welches wir in diesem Zeitraume verlegt haben, ist der Klavierauszug von Meyerbeer's Propheten. — Für Klaviermusik haben wir augenblicklich keinen entschieden populären Componisten; die, welche sich wenigstens einiger Gunst erfreuen, sind Wallace, Schulhoff, Osborne und Blumenthal, weil zu ihren Werken nur eine mässige Routine und Technik erforderlich sind. Thalberg hat seine Popularität verloren, und die neue Richtung des Klavierspiels zeichnet sich durch keine Eigenthümlichkeiten aus. (?) Kein Originalwerk, keine über fünf bis sieben Seiten ausgesponnene Composition findet bei uns Eingang; nur die kurzgefasste Form von Nottorno's und Charakterstücken wird tolerirt. Alle Concerte, Concertstücke von ernsterem Stil oder technischen Schwierigkeiten sind ausser Cours. Nur der Absatz kurzer Mendelssohn'scher Compositionen erhält sich noch einigermaassen. — Zu unserem Troste erhalten sich Beethoven's Werke noch in der hergebrachten Verehrung, obschon von den meisten Liebhabern und Studirenden nur die *Sonate pathétique* und die in *As dur*, Op. 26 gekauft und gespielt werden. Die Verehrung für Beethoven geht indess doch noch so weit, dass ausser der completen Edition, die Moscheles in London herausgab, noch mehrere Verleger Editionen der Beethoven'schen Klavierwerke durch Sterndale-Bennett, Sloper und Andere haben veranstalten lassen." —

Aus Leipzig.

Sonntag am 12. Oktober fand im Saale des Gewandhauses unser zweites Abonnements-Concert Statt. Das Programm lautete: Erster Theil: Sinfonie von N. W. Gade (Nr. 4, *B dur*); — Recitativ und Romanze aus Wilhelm Tell von Rossini „End-

lich bin ich allein", gesungen von Fräul. Caroline Mayer; — Concert für das Pianoforte von Beethoven (*Es dur*), vorgetragen von Fräul. Sophie Dulcken aus London. Zweiter Theil: Concert-Ouverture (*A dur*) von Julius Rietz; — Scene und Arie aus dem Freischütz von C. M. von Weber, „Wie nahte mir der Schlummer", gesungen von Fräul. Caroline Mayer; — Phantasie über böhmische Lieder für Pianoforte-Solo, von J. Schulhoff, vorgetragen von Fräul. Sophie Dulcken; — Fantasie für die Concertina, componirt von Richard Blagrove, gespielt von Fräul. Isabella Dulcken. — Die *B dur*-Sinfonie von N. W. Gade machte diesmal den Anfang, weil sie nicht umfangreich genug ist, um allein den zweiten Theil des Concertes auszufüllen. Gerade aber in ihrer inhaltreichen Kürze liegt ein eigenthümlicher Reiz, der den meisten neueren Orchesterwerken abgeht, und auch bei Gade's früheren Sinfonien nicht dagewesen ist. Die Motive sind ebenso glücklich erfunden, wie die Oekonomie in Form und Instrumentation interessant ist; beides verbindet sich zu einem Guss und lässt dem Zuhörer keinen Augenblick Zeit zur Reflexion, sondern erfüllt ihn vom ersten bis zum letzten Ton. Der Charakter des ganzen Werkes ist mehr anmuthig als grossartig; — er fesselt mehr durch Innigkeit und Liebreiz, als dass er durch Pathos überwältigt. Die mannigfaltige Abwechselung der Streich- und Holzblas-Instrumente wirft in den drei bewegten Sätzen flüchtige Schlagschatten, in dem sinnigen Andante mild-schattirte Färbungen über den reizenden Plan hin. Die Execution durch das Orchester war meisterhaft; — das Scherzo übte einen solchen Zauber auf die Versammlung, dass es wiederholt werden musste. — Die Concert-Ouvertüre von J. Rietz bildete in ihrer grossartigen Anlage gewissermassen einen Gegensatz zur Gade'schen Sinfonie, auch sie ist in Bezug auf Instrumentation ein Meisterwerk, hat aber einen entschieden pathetischen Character; — zu den geistreichen Instrumental-Zusammenstellungen und contrapunktischen Wendungen machte noch die Fülle der Massen eine überwältigende Wirkung. Die Ausführung gelang vortrefflich; Componist und Orchester erhielten andauernden Applaus. — Fräul. Mayer sang die schöne Romanze aus Wilhelm Tell, so wie die allbeliebte Arie der Agathe aus dem Freischütz mit der edel gehaltenen Auffassung und dem schönen Ton ihrer Stimme, durch die sie sich von jeher den Beifall und die Zuneigung unseres Publikums erworben und erhalten hat; — wenn uns an ihrer Art und Weise etwas zu wünschen übrig bliebe, so wäre es ein bestimmteres Aussprechen der Vocale, was man um so mehr vermisst, je tiefer der Eindruck ihrer sonstigen Correctheit und ihres dramatisch-wahren Vortrages ergreift. Nach der Freischütz-Arie wurde Fräulein Mayer gerufen. — Auch die Leistungen der beiden Fräul. Dulcken wurden beifällig aufgenommen. Fräul. Sophie Dulcken entwickelte eine für ihre Jugend sehr anerkennenswerthe Technik auf dem Pianoforte; — nur scheint uns das *Es dur*-Concert von Beethoven keine ganz glückliche Wahl gewesen zu sein, da Fräul. Dulcken bei ihrer Jugend weder die hinreichende physische Kraft zur Ausführung, noch die geistige Reife zur Auffassung eines so gewaltigen Werkes besitzen kann, — eines Werkes, an das sich auch reifere Künstlerinnen lieber nicht wagen sollten, sie müssten denn das Talent und die Meisterschaft einer Clara Schumann haben. Auch die Wahl der Schulhoff'schen Variationen über böhmische Lieder konnte uns nicht gefallen, da diese durch ihre Trivialität uns in die Zeiten des Abbé Gelinek und Henri Herz zurückführen. Die Ausführung derselben gelang der jungen Künstlerin allerdings besser als die des *Es dur*-Concertes, und errang ihr auch im Auditorium Beifall. — Die jüngere Schwester der Pianistin, Fräul. Isabella Dulcken, zeigte uns ihr Talent auf einem neuen Instrument, der Concertina (der von Rignardi vervollkommneten Ziehharmonica). Die sehr junge Künstlerin entlockte ihrem Instrumente überraschend schöne Töne und behandelte es mit sehr bedeutender Virtuosität und feinem musikalischen Sinne. Uns scheint aber die Concertina mehr in den Salon, als in den Gewandhaussaal zu passen, da dieser für die ernste Kunst, nicht aber für eine, wenn auch graziöse Tändelei der Ort sein soll. Es trifft diese Bemerkung allerdings keineswegs das Fräul. Dulcken, da ihre Leistungen den beifälligen Hervorruf des Publikums durchaus verdienten. —

O. F.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Die Leipziger Neue Zeitschrift für Musik bringt „aus Cöln" Folgendes: „In unserer musikalischen Welt ist eine ungewöhnliche Confusion eingerissen. An Hiller's Stelle hoffte man anfänglich Schumann zu engagiren, aber derselbe hatte bereits anderweitig zugesagt, dann reflectirte man auf Gade u. s. w. Darnach war Liszt hier, um auch auf die Stelle zu aspiriren (!!) u. s. w." — Von alle dem ist nichts wahr. Von einer ungewöhnlichen Confusion wissen wir nicht das mindeste: die wenigen Unterrichtsstunden, welche Hiller an der rheinischen Musikschule gab, sind an die Herren Frank und Reinecke vertheilt worden und die Anstalt hat mit einem Zuwachs von mehr als 20 Schülern ihren neuen Lehrcursus begonnen. Die Direction der Abonnementsconcerte ist dem k. Musikdirector Hrn F. Weber übertragen worden und hat das erste, wie unsere Leser wissen, bereits mit ausserordentlicher Theilnahme statt gefunden. An Hillers Stelle hat man nie gehofft Schumann zu engagiren aus dem einfachen Grunde, weil man bis jetzt noch gar nicht daran gedacht hat. Schumann konnte auch nicht „bereits anderweitig zugesagt" haben, da er schon seit längerer Zeit in Düsseldorf ist und sich da sehr gefällt. Der einzige Künstler, dem man bis jetzt im Namen der hiebei betheiligten Behörden den Wunsch ausgesprochen hat, ihn den Unsrigen nennen zu dürfen, war der grossherzoglich weimarische Hofcapellmeister Fr. Liszt, den jene Notiz sehr komischer Weise zum Aspiranten macht! —

Cöln. Wir erfahren zu unserer besondern Freude, dass Hr. Carl Reinecke im Vereine mit den Herren Concertmeister Hartmann und Breuer einen Cyklus von vier Trio-Soiréen veranstalten wird. Es ist dieses das erste Mal, dass wir in unserer Stadt Gelegenheit haben werden, mehrere klassische Klavier-Trios an einem Abende im Concertsaale zu hören, und wir zweifeln nicht, dass sich eine grosse Betheiligung an diesem Unternehmen zeigen wird. Der bevorstehende Winter verspricht somit in musikalischer Beziehung ein recht genussreicher zu werden.

Düren. Unser Musikwesen wird nun auch einen erfreulichen Aufschwung nehmen, da sich ein Verein von Musikfreunden gebildet hat, welcher, unterstützt von der städtischen Behörde, den Herrn Schollmayer, bisher Capellmeister des 34. Infanterie-Regimentes, als städtischen Musikdirektor engagirte.

*** Trier den 15. October. Am 9. d. M. fand das dritte Lehrer-Gesangfest dahier statt. Das erste dieser Feste war am 19. Oktober 1848, das zweite den 10. April 1850. Das Jahr 1849, überhaupt der Kunst nicht günstig, brachte so viele Hindernisse, dass eine Vereinigung der Lehrer unseres Regierungsbezirkes zu diesem Zwecke nicht möglich war, aber gerade dieses Hemmniss der ersten Begeisterung hat die Theilnehmer eher mehr angespornt, als dass es sie zu lähmen vermocht, und wir freuen uns mittheilen zu können, dass über 200 Lehrer im

letzten Concerte mitwirkten, und sämmtliche Stücke, welche zur Ausführung gebracht wurden, äusserst sorgfältig eingeübt und gut ausgeführt worden. Das Fest wurde eröffnet mit einem feierlichen Gottesdienste in der Kirche St. Gervasius Vormittags 9 Uhr. Für den Abend brachte das Concert-Programm Folgendes: I. 1. „Hymne an die Eintracht" für Männerchor und Tenorsolo mit Begleitung des Orchesters, ged. von Lehrer Glasner, componirt von Lehrer Otterhoffer, Dirigent des Concertes. 2. Bass-Arie aus dem Oratorium „Elias" von Mendelssohn. 3. Lenzfragen von Lachner für den Chor allein. 4. „Meeresstille und glückliche Fahrt" mit Begl. des Orchesters comp. von C. L. Fischer. II. 5. „Die Seemänner" Duett von Rossini. [!] 6. Psalm von Schnabel für den Chor allein. 7. Finale aus der Oper „Stradella" für Tenor-Solo v. Flotow [!!]. 8. Kriegerscene für Chor mit Begleitung des Orchesters von C. L. Fischer. Die Hymne an die Eintracht ist eine Composition, welche von Talent und einer geübten Hand Zeugniss gibt, ein rundes abgeschlossenes Ganzes. Alle Anwesenden äusserten sich lobend; besonders wurde die Einfachheit und Klarheit des Werkes hervorgehoben. Von den folgenden Stücken bildeten „Lenzfragen" und „Meeresstille" den Glanzpunkt des ganzen Concertes. Nach dem Concerte vereinigte ein Festmahl die theilnehmenden Lehrer, das Königl. Regierungscollegium, die weltlichen und geistlichen Schulbehörden, so wie eine grosse Anzahl Bürger hiesiger Stadt in dem festlich dekorirten Stadtbürgersaale.

Am 18. August 1851 hielt die Niederländische Gesellschaft: Zur Beförderung der Tonkunst ihre 22ste jährliche allgemeine Versammlung in Amsterdam.

Aus der Berichterstattung des Sekretairs der Haupt-Direction ergab sich, dass die Zustände der Gesellschaft im verflossenen Jahre in jeder Hinsicht als günstig zu betrachten sind. Die verschiedenen Einrichtungen für Unterricht und Uebung blühen; Werke einiger Componisten wurden gekrönt; andere wurden zur Fortsetzung aufgemuntert; die Bibliothek erhielt einen namhaften Zuwachs, und die Abtheilungen der Gesellschaft verschafften ihren Mitgliedern wieder durch die Aufführung von vortrefflichen Meisterwerken reichen Genuss.

Im folgenden Jahre wird eine dreimalige Unterstützung von 800 Fl. jährlich dem jugendlichen Künstler zugewiesen werden, welcher bei einem für diesen Zweck stattfindenden Wettstreit den Sieg erringen wird; welche Unterstützung von ihm zu benutzen ist, um drei Jahre hintereinander im Auslande seine musikalische Ausbildung zu vollenden. Auch wurde vorläufig beschlossen, dass im Jahr 1854 das 25jährige Stiftungsfest der Gesellschaft, wahrscheinlich in Rotterdam, auf die glänzendste Weise begangen werden soll.

Zugleich wurden zu Verdienst-Mitgliedern ernannt:

Die Herren D. F. E. Auber, Director des Conservatoriums in Paris;
Dr. C. Löwe, Musik-Director in Stettin;
G. Meyerbeer, Königl. Preuss. General-Musik-Director in Berlin;
B. Molique, Königl. Hof-Musik-Director in Stuttgart;
S. Ritter von Neukomm in Paris.

Und zu correspondirenden Ehren-Mitgliedern:

Die Herren F. Liszt, Hof-Kapellmeister in Weimar;
Der Prinz von Moskowa, in Paris;
und Joh. Schneider, Hof-Organist in Dresden.

Der bekannte Violinvirtuose Otto von Königslöw, der Pariser Reisegefährte unseres Carl Reinecke, wird im November von Hamburg aus eine Kunstreise durch Holland machen.

In Gross-Glogau ist am 5. October eine neue dramatische Cantate „der Sängerkampf" von W. Tschirch für Soli, Männerchor und Orchester zum ersten Male aufgeführt worden. Das Ganze hat 12 Nummern und gefiel sehr. Der Componist dirigirte selbst.

London. Ende September wurde hier in Exeter Hall Mendelssohn Elias grossartig aufgeführt. Das Orchester bestand aus 250 Mitgliedern (16 Contrabässe), der Chor zählte über 400 Personen. Die Sopranpartie sang Clara Novello, die Leitung des Ganzen hatte der Capellmeister Costa übernommen.

Herr A. Schindler hat unter der sehr deutlichen Ueberschrift: „Beethovens Studien, eine Mystification oder, quod idem, ein untergeschobenes Werk" eine Enthüllung über dieses Buch, von welchem gegenwärtig eine neue Auflage bei Schuberth in Hamburg erscheint, in der Leipziger Neuen Zeitschrift f. Musik Nr. 16 abdrucken lassen. Danach sind diese sogenannten Beethoven'schen Studien im Contrapunkt „Beispiele von Albrechtsberger, die er für seine Schüler ausgearbeitet hat — ein Heft, welches im Beethoven'schen Nachlass-Inventarium auf einige Kreuzer taxirt war und bei der Auction in die Hände des Herrn Tob. Haslinger überging". Schindler hatte sich schon 1835 in Nr. 8 der Leipziger musikal. Zeitung ähnlich geäussert. Auf die drohenden Zuschriften vom Verleger Haslinger und dem Herausgeber Ritter Ignaz Seyfried entgegnete er: „Wenn Sie sich vor mir bekannten Männern mit Beethovens eigenhändigen Schriftzügen ausweisen und diese Männer die Authenticität des Manuscripts zu Beethovens Studien öffentlich bekräftigen, so will ich widerrufen. So lange diese Bedingung nicht erfüllt wird, halte und erkläre ich dieses Werk für ein untergeschobenes, daran Beethoven nicht den geringsten Theil hat". Da nun bis heute „Alles stille im Bau der Füchse" geblieben ist, so wiederholt Herr Schindler mit vollkommenem Rechte seine Erklärung.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. PETERS, Bureau de Musique, in Leipzig.

Th. Ngr.

Bach, J. S., Six Concertos publiés pour la première fois d'après les manuscrits originaux par S. W. Dehn, Conservateur de la bibliothèque royale de Berlin.
Second Concerto pour Violon, Flûte, Hautbois et Trompette concertans avec accomp. de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse. 2„ 5
Partition. . . 1„—
Parties . . . 1„ 5
Troisième Concerto pour 3 Violons, 3 Altos et 3 Violoncelles avec Basse. . . . . 2„20
Partition. . . 1„—
Parties . . . 1„20
Quatrième Concerto pour Violon et 2 Flûtes concertantes avec accomp. de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse. . . . . . 3„10
Partition. . . 1„20
Parties . . . 1„20
— Oeuvres complettes Livr. 16. contenant: Concert en Fa majeur (*F dur*) pour le Clavecin et deux Flûtes concertantes, avec accomp. de 2 Violons, Viola et Basse, publié pour la première fois d'après la partition originale par S. W. Dehn et F. A. Rust zsch . . . . 3„15
Partition. . . 1„15
Parties . . . 2„—

Brunner, C. T., Kinder-Melodien. 8 Leichte Tonstücke über Jugendlieder. Heft 1. . —„15
„ 2. . —„15

Corticelli C., L'Aurore musicale. 15 petits morceaux doigtés pour le Piano à 5 Ngr. Cahier I. No. 1. Le Début. No. 2. La Valse. No. 3. L'Encouragement. No. 4. L'Attention. No. 5 Le Plaisir à 5 Ngr. —„25

Gerke, O., 2d Grand Duo pour 2 Violons Op. 42. 1„ 5

Jaell, A., Rhapsodie américaine pour le Piano Op. 19. . . . . —„20

Jansa, L., 6 Duos pour 2 Violons Op. 74. No. 4, 5, 6, à 20 Ngr. . . . . . . 2„—

Kalliwoda, J. W., Allegro pour le Piano à 4 mains Op. 162 . . . . 1„—

Kalliwoda, Wilh., 6 Characterstücke für Pianoforte Op. 2.
No. 1. Romanze. No. 2. Scherzo. No. 3. Lied à 5 Ngr. . . . . —„15
No. 4. Pastorale. No. 5. Frühlingslied. No. 6. Nocturne à 7½ Ngr. . . . . —22½

Kunstmann, J. G., Album für 2 Violinen, Viola und Violoncelle, angehenden Quartettspielern und Freunden dieser Unterhaltung gewidmet. . . . . 1„20

Riesch, Graf Theod., Worte und Töne für das Pianoforte Op. 5 . . . . 1„10
— Rhapsodischer Gedanke nach Worten des Componisten für das Pianoforte Op. 7. . —„12

Schumann, Rob., Ouvertüre zu Schillers „Braut von Messina" für grosses Orchester Op. 100 . . . . 2„20

Bei **A. Diabelli & Comp.** in Wien erschien:

Th. Sgr.

Aggiutorio, R., Op. 37. La Volière, Schottisch pour le Piano —„10
Diabelli, A., Euterpe pour le Piano à 2 mains Nr. 508—509. Attila, Oper von Verdi. 2 Potpourri à..... —„25
—„— Potpourri Nr. 67. Dieselbe Oper complett....... 1„20
—„— Euterpe Nr. 510—511. Faust, fantastisches Ballet. Musik von Panizza. 2 Potpourris à.......... —„20
—„— Potpourri Nr. 68. Dasselbe Ballet complett..... 1„10
—„— Kleinigkeiten für das Piano mit Berücksichtigung kleiner Hände.
Nr. 92. Rondo über die beliebtesten Motive der Oper: der Prophet v. Meyerbeer.. —„10
„ 93. Rondo über die beliebtesten Motive der Oper: Il Crociato in Egitto v. Demselben. —„10
„ 94. 24 Melodien deutscher Kirchenlieder wie sie vom Volk gesungen werden. 1. Heft.......................... —„10
„ 95. 2 Heft.......................... —„10
Fuchs, F., Op. 3. Sei tu per me? (Bist du für mich?) f. Alt od. Bar. mit Pfte..................... —„10
—„— Op. 7. Schwalbenpost, für Alt od. Bar. mit Pfte. —„10
—„— Op. 8. Der Bach und ich, für dito.............. —„10
Hoven, G., 6 Ariette per voce di Soprano con accompagn. di Pianof (mit deutschem und italien. Text)
Nro. 1. Barcarola.............................. —„15
„ 2. La Rosa............................... —„10
„ 3. Romanza............................... —„10
„ 4. Bolero................................. —„15
„ 5. Barcarola............................. —„10
„ 6. Il primo amore........................ —„10
Lavenu, Entschwunden ist mein Glück Für 1 Singst. mit Piano. Deutschem und engl. Text .... —„10
Lickl, G., Op. 51. Nr. 17. Wiener Salon-Musik für Piano und Phyharmonika oder 2 Pianos. W. A. Mozart, 2 Lieder: das Veilchen, Trennung u. Wiedervereinigung. *Agnus Dei* und *Donna Nobis* aus der *C-dur*-Messe und Fantasie in *C-moll*.............................. 1„15
Loder, E. J., I heard a brooklet gushing. „Wohin" von Müller, nach einer engl. Uebersetzung in Musik gesetzt, für 1 Singstimme mit Piano. Deutschem und engl. Text..................................—12½
Müller, Ch., Parodie-Polka pour le Piano............... —„10
Proch, H., Op. 167. Das Blümlein, für Alt oder Bariton. —„15
—„— Op. 169. Der treue Flüchtling f. — „ — —„10
Silas, E., Amaranth. Composition caractéristique pour le Piano .... —„20
Wenusch, J., Das Abendglöcklein für 1 Stimme........ —„15
Winterle, E., Op. 31. Trois Mazourkas p. Piano....... —„10
—„— Op. 32. Muntere Bilder für dito 3 Hefte à.... —„15
Wollenhaupt, H., Op. 15. Nocturne pour le Piano...... —„15
Zapf, A., Op. 10. Fantaisie sur des motifs de l'opéra Hunyady László............................ —„25
Proch, H., Thematisches Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Compositionen.................. —„25

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 71. **Cöln**, den 8. November 1851. **II. Jahrg. Nro. 19.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

R. Schumann's Compositionen zu Göthe's Wilhelm Meister.

Die fruchtbare Muse Robert Schumann's, dessen Werke bereits die Zahl Hundert übersteigen, hat uns in dem 98. Werke des ungemein thätigen Tondichters eine sehr beachtenswerthe Gabe gebracht, die wir mit Dank willkommen heissen. Dass Schumann zum Texte seiner Gesangcompositionen wirkliche Poesie wählt, sind wir allerdings gewohnt — (sein richtiges Gefühl hat ihn dabei nur ein einziges Mal verlassen) aber dennoch ist der Gedanke, allem in Göthe's Wilhelm Meisters Lehrjahren vorhandenen Musikalischen endlich einmal die Gestalt in Tönen zu geben, für welche der Dichter es bestimmt, ja, welche er selbst meistens mit einigen bezeichnenden Worten und Winken angedeutet hat, kein gewöhnlicher und seine Ausführung zeigt uns, eben so wie die Composition der Peri und manches andere von Schumann, dass der Tondichter unserer Zeit auf dem weiten Gebiete der neuern Poesie Stoff genug auch für grössere Gesangwerke finden kann, wenn er nur den rechten Sinn hat sie zu suchen, dass er folglich nicht nöthig hat, immer und immer wieder zu den Psalmen Davids und zu den Kindern Israels oder gar zu den Philistern seine Zuflucht zu nehmen. Wir wollen damit keineswegs die hervorragenden Leistungen eines Mendelssohn, Hiller u. s. w. in dieser Gattung herabsetzen: allein, dass in Deutschland jeder Tonsetzer noch immer der Meinung ist — die Menge von Oratorien beweist es, welche alljährlich, was sage ich alljährlich? allmonatlich auftauchen und eben so schnell von der Woge der Zeit wieder hinweggespült werden — also der Meinung ist, dass er um durchzudringen, seinen Ruf auf biblischen Grundpfeilern aufbauen müsse, das nur wollen wir als einen Anachronismus tadeln und durch Schumann's Beispiel, dessen Richtung wir in dieser Hinsicht vollkommen billigen, darthun, dass man auch ohne Oratorium ein berühmter Musiker werden könne. „Aber Händel! aber Bach!" — Darauf antworte ich: Aber der kölnische Dom! Wollt ihr keinen Zeitgenossen eher für einen Baumeister halten bis er euch d e n noch einmal gebaut hat? Da könnt ihr lange warten! — Und wie wohlthuend ist es, der Göthe'schen Poesie endlich einmal wieder als Gesangstext zu begegnen, dieser wahren menschlichen Empfindung, dieser echten natürlichen Lyrik, welche nicht der pikanten Symbolik der Neuern bedarf, die da von aussen her alle Blumen, Sterne und Edelsteine zu Gleichnissen herbeiziehen, um ein Gefühl auszudrücken, weil sie verlernt haben den Pulsschlag des eigenen Herzens zu belauschen und den Ton zu treffen, der sich der schwellenden Brust des erregten Menschen entwindet!

Das neue Werk Schumann's zerfällt in zwei Abtheilungen: die erste enthält die L i e d e r M i g n o n s, des H a r f n e r s und das L i e d P h i l i n e n s für eine Singstimme mit P i a n o f o r t e-Begleitung; die zweite unter dem Titel: R e q u i e m f ü r M i g n o n, die Gesänge des Chors und der Knaben bei Mignons Exequien (im 8. Capitel des achten Buchs von Wilhelm Meister's Lehrjahren) für Solostimmen, Chor und Orchester.

Die erste Abtheilung umfasst n e u n N u m m e r n. Nr. 1. K e n n s t D u d a s L a n d? zuerst von Reichardt in Musik gesetzt und heute fast vergessen, dann von Beethoven, von Liszt und wohl noch von manchem Andern, erscheint hier noch einmal in einer neuen Melodie, und doch sollte man meinen, es könne für

dieses Lied nur Eine geben. Die Schumann'sche ist an und für sich als Melodie schön: allein dem Ideal, welches sich der Dichter von der Melodie und dem Vortrag dieses Liedes selbst gebildet und Andern angedeutet hat, scheint sie uns nicht zu entsprechen. Göthe hat es ausdrücklich gesagt, wie er das Lied aufgefasst haben will und wie er es sich in Tönen gedacht hat; seine Worte lauten: „Sie (Mignon) fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie auf etwas sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas wichtiges vortragen wollte. Bei der dritten Zeile ward der Gesang dumpfer und düsterer; das kennst Du es wohl? drückte sie geheimnissvoll und bedächtig aus; in dem Dahin! dahin! lag eine unwiderstehliche Sehnsucht und ihr Lass uns ziehn! wusste sie bei jeder Wiederholung dergestalt zu modificiren, dass es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend war". Von dieser ganzen Auffassung ist in Schumann's Composition nur bei der dritten Zeile — ob bewusst oder unbewusst, wissen wir nicht — eine Spur vorhanden, sonst nirgends. Der erste Eintritt der Frage, der bei Beethoven nach Göthe's Sinn breit und feierlich ist, hat hier den entgegengesetzten Charakter:

p Kennst du das Land, wo die Ci - - tro-nen blüh'n

Dass die zweite Frage „kennst Du es wohl?" sich ohne Pause, welche die Declamation durchaus verlangt, an die vierte Zeile schliesst und sich mit einer Steigerung in der Tonleiter und im *crescendo* wiederholt, können wir nicht billigen: wie anders, wenn nach Göthe's Sinn diese Frage geheimnissvoll und doch mit Bedeutung hingehaucht wird und der Drang der Sehnsucht erst mit dem „Dahin! dahin!" ausbricht. Dieses Dahin! hat Schumann so declamirt:



wobei man fast auf den leisen Verdacht kommen könnte, als habe der Componist es durchaus anders machen wollen, als seine Vorgänger. Nun, neu ist freilich diese Declamation, aber weder schön noch richtig, denn „meine Hoffnung ist da-hin" ist etwas ganz anderes, als „da-hin zieht mich mein Herz"; und obenein wird noch der sangbare Vocal *a* dem hässlichen *i* geopfert. Ob dann ferner zu diesem $\overset{=}{g}$ und $\overset{=}{e}$ Accorde wie folgende:



Harmonien bilden, welche dem musikalischen Ausdruck der Sehnsucht angemessen sind, möchten wir bezweifeln. Wir können uns nun einmal an dergleichen starkes Gewürz nicht gewöhnen, es verdirbt uns den Genuss, obwohl wir wahrlich nicht zu denen gehören, die von der Musik nur angenehm berührt sein wollen: aber auch das Schmerzliche kann und muss schön sein, wenn es Gegenstand der Kunst ist.

Nr. 2. Die Ballade des Harfenspielers: „Was hör' ich draussen vor dem Thor?" ist ein ganz herrliches Stück, eine wahre Erhöhung des trefflichen Gedichts durch treffliche Musik, in ritterlichem Ton gehalten, kräftig und mild, und voll melodischen Schwungs. Die Modulation von der Dominante der Grundtonart *B dur* nach *Ges dur* bereitet den Eintritt des Sängers in den glänzenden Rittersaal bezeichnend vor und der melodische Ausdruck seines Grusses ist sehr gelungen: man sieht den bescheidenen Alten sich verneigen, aber mit einem adligen Anstand, der den Ebenbürtigen in ihm ahnen lässt. Die Begleitung ist durchweg bedeutend und tritt doch nicht aus dem Character der Einfachheit, den die Gattung verlangt; mit richtigem Gefühl sind die harfenmässig gebrochenen oder arpeggirten Accorde nicht fortwährend gebraucht, sondern erklingen nur zu Anfang und dann wieder in geeigneten Momenten, wo sie namentlich als kurze Zwischenspiele sehr wirksam sind. Unter den mancherlei Feinheiten, welche in der Begleitung liegen, ist die Stelle S. 10 von ganz besonderm Reiz, indem zu dem Gesang der Worte:

> „Der König, dem das Lied gefiel,
> liess ihm zum Lohne für sein Spiel
> eine goldne Kette holen"

in den 3 ersten Takten auf dem Pianoforte die Melodie wiederholt nachklingt, welche der Sänger zu dem Verse sang:

> (Der Ritter schaute muthig drein)
> „und in den Schooss die Schöne". —

Es ist als wenn, während die Harfe fortmodulirt und der Sänger weiter erzählt, Clarinette und Hoboe

die Empfindungen der Schönen, welche die Augen niederschlagen, noch fortschwingen liessen. — Die Singstimme bewegt sich in der Regel in den klangvollsten Tönen des Baritons, der jedoch das hohe *f* und *g* haben muss, um die Ballade mit vollem Effekt zu singen: der Componist hat indess die betreffenden Stellen punktirt, wonach dann nur eine Höhe bis *es* erfordert wird.

Nr. 3. „Nur wer die Sehnsucht kennt" — hat uns nicht so ganz angesprochen. Schumann lässt es von Mignon allein singen: wir würden lieber die Intention Göthe's befolgt gesehen haben: „Er verfiel in eine träumende Sehnsucht, und wie einstimmend mit seinen Empfindungen war das Lied, das eben in dieser Stunde Mignon und der Harfner als ein unregelmässiges Duett mit dem herzlichsten Ausdrucke sangen". Uns dünkt danach hätte Schumann, der den Charakter des Harfners in den folgenden Liedern so trefflich aufgefasst hat, einen schönen Wechselgesang schaffen können.

Denn eine reinere Wahrheit, eine höhere Verklärung des poetischen Gedankens, eine Sprache in Tönen, welche die innerste Aufregung einer menschlichen Seele, die das herbeste Leid der Welt getragen, mit tieferm Gefühl wiedergäbe, als es die zwei Gesänge des Harfenspielers: „Wer nie sein Brod mit Thränen ass" und „Wer sich der Einsamkeit ergab" in der Schumann'schen Composition thun, wird man selten finden. So etwas schreiben nur Auserwählte. Das erste Lied ist eine Fantasie in *C moll*, die Melodie wächst von der düstern Trauer bis zum Schrei der Verzweiflung an, der mit den hinreissenden Harfenakkorden die Pein des Bewusstseins durch alle Nerven jagt, „denn alle Schuld rächt sich auf Erden!" Hier sind die fremdartigen Harmonien vollkommen berechtigt und machen einen erschütternden Eindruck. Das zweite (Nr. 6 *As dur*) bewegt sich in trüber Melancholie nur in dem Raum einer Quinte oder Sexte, modulirt vortrefflich und ohne alle Härte und giebt zuletzt in einer wundermilden Melodie den einzigen Trost in solcher Pein:

> „Ach, werd' ich erst einmal
> einsam im Grabe sein,
> da lässt sie mich allein".

Nr. 5. Mignons Lied: „Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen" ist mehr dramatisch als lyrisch gehalten, eher eine Scene als ein Lied. Als solche hat es viel Schönes, besonders der Schluss der Stelle:

> (allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu)
> „und nur ein Gott vermag sie aufzuschliessen".

Freilich spielen hier wieder die Vorhalte eine grössere Rolle. In dem angeführten Verse ist nur das Wort „Schwur" in der Declamation gehoben und betont: der Sinn fordert aber auch eine Betonung des Wortes „mir" im Gegensatz zu dem vorhergehenden, „ein Jeder".

Nr. 8. Des Harfners: „An die Thüren will ich schleichen" und Nr. 9 Mignons: „So lasst mich scheinen bis ich werde" dürften die am wenigsten gelungenen der Sammlung sein. Die Melodie des letztern athmet nicht die Verklärung des kindlichen Blicks in das Jenseits, der in dem Gedicht das holde Geschöpf so schön ziert. Und was soll denn um Gottes willen in folgender Stelle



solche Harmonie zu solcher Melodie und solchen Worten?

Das schalkhafte Lied Philinens: „Singet nicht in Trauertönen von der Einsamkeit der Nacht" — ist dagegen dem Componisten wieder recht gut gelungen. Die Weglassung des zweiten Verses des Originaltextes billigen wir vollkommen.

(Schluss folgt.)

Berliner Briefe.

Den 31. October.

Die Singakademie eröffnete die Reihe ihrer Winterconcerte mit dem Faust vom Fürsten Radziwill, einem ausserhalb Berlin's wenig bekannten Werke, das indess trotz vieler Mängel eine Lieblingscomposition des hiesigen Publikums geworden ist. In rein musikalischer Beziehung ist die Frische und Anmuth der Composition zu rühmen; manche Trivialität muss mit in den Kauf genommen werden, dafür entschädigen andere Partien durch die feine Sorgfalt, mit der sie ausgeführt sind. Die Auffassung ist fast immer geistreich, aber nicht durchgängig wahr; den tiefen innern Gehalt der Dichtung vermochte der Pole nicht vollständig zu durchdringen; der Reiz musikalischer Mannigfaltigkeit und die Schönheit der Melodie verdrängt nicht selten den Ernst den

Gedichtes. So ist namentlich Gretchen durchaus falsch behandelt; statt einfacher, weiblich inniger Lieder singt sie Opernarien, und kaum dies; denn so ängstlich ist Radziwill bemüht gewesen, die leiseste Nüance des Gedichtes auszudrücken, dass darüber die Einheit des Ganzen schlechterdings verloren geht. Das Dilettantische der Arbeit tritt überhaupt vornehmlich in den Solopartien hervor; von den Chören sind einige vortrefflich durchgeführt. Obenan ist das Requiem zu stellen, insofern man nicht die Forderung einer strengen Kirchenmusik daran macht; es ist ein poetisch und dramatisch gefärbter kirchlicher Gesang, es ist ein Requiem, wie es in dem erschütterten Gemüth Gretchen's nachtönen mag. Die Ausführung des Faust, die von Greil geleitet wurde, war recht gelungen und bewies aufs Neue, dass die Singakademie trotz des beginnenden Verfalls noch immer über einen grossen Reichthum tüchtiger Kräfte gebietet. Eduard Devrient, der aus Dresden dazu herüber gekommen war, und Frau Hoppe lasen den die einzelnen Theile der Composition verbindenden Dialog und die Melodramen; Frau Herrenburger-Tuczek, Mantius und Zschiesche sangen die Soli's. Der Besuch des Publikums war bei Weitem zahlreicher, als es sonst in Concerten dieser Art der Fall zu sein pflegt. — Kurz vor der Aufführung des Faust feierte die Singakademie ein Privat-Fest, dessen Erwähnung auch von allgemeinem Interesse sein wird. Es besteht in diesem Institut die Sitte, die fünfzigjährige Mitgliedschaft solenn zu feiern. Dieser Fall, der seit dem Bestehen der Akademie viermal vorgekommen ist, trat jetzt bei ihrem Direktor Rungenhagen ein. Nach einer Aufführung in den Räumen der Akademie, die hauptsächlich aus sehr gediegenen Kirchen-Compositionen des Gefeierten selbst bestand, vereinigte ein fröhliches und durch Gesang gewürztes Abendessen viele Mitglieder des Instituts noch bis tief in die Nacht hinein. — Da ich gerade bei der Kirchenmusik bin, so erwähne ich noch, dass in den letzten Wochen Löwe's Siebenschläfer durch den Wendel'schen Verein und ein Oratorium von Liebau „die Pfade zur Gottheit" durch den Organisten Hauer zur Aufführung gebracht wurden. Auch der Stern'sche Verein bereitet für die nächsten Tage zum Andenken Mendelssohn's eine Aufführung vor, die bei der Liebe, die dieser Verein gerade für Mendelssohn's Werke hat, interessant zu werden verspricht. Das vorher erwähnte Oratorium von Liebau ist ein unbedeutendes Werk; die wenigen gelungenen Chöre sind nicht so hervortretend, dass die Aufführung des ganzen Werkes dadurch gerechtfertigt werden könnte.

Mit dem Beginn des Winters beginnen auch die Matinéen, die die jüngern Künstler veranstalten, um ihre Leistungen einem eingeladenen Publikum vorzuführen. Ein junger Componist, Martin Blumner, veranstaltete am letzten Sonntag eine Matinée dieser Art, in der wir nur Compositionen des Concertgebers hörten. Sämmtliche Arbeiten zeugten von sehr fleissigem Studium und von gediegenem Geschmack, ohne aber einen bedeutenden Grad von Erfindungs-Kraft zu vermuthen. Die Vocalmusik sagt dem Talent des jungen Componisten am meisten zu; namentlich auf dem Gebiete der lyrischen Kirchenmusik wird er Erfreuliches leisten können; für das Streichquartett und ähnliche Arbeiten ist aber eine üppigere Fantasie und eine genauere Kenntniss der Instrumente erforderlich. Blumner ist ein Schüler Dehn's, und auch darin mag es begründet liegen, dass seine Empfindungsweise und Schreibart sich dem Stil früherer Zeiten verwandter zeigt, als dem heutigen. —

Der Cyclus der Trio-Soiréen, die die Gebrüder Adolph und Julius Stahlknecht (Kammermusiker) und der Pianist Löschhorn (Lehrer an der hiesigen Musikschule) alljährlich veranstalten, hat bereits begonnen. Das vortreffliche Spiel dieser drei Künstler, von denen Herr Adolph Stahlknecht, auch als Componist sich rühmlichst bekannt gemacht hat, hat diesen Concerten ein recht zahlreiches Publikum verschafft. Neu war diesmal für uns ein Trio von Rob. Schumann aus *F dur*. Bekanntlich hat Schumann sich in Berlin noch nicht dieselbe Anerkennung errungen, die ihm in dem grössern Theile Nord-Deutschlands zu Theil wird. Berlin ist überhaupt dem Neuen gegenüber etwas spröde, namentlich aber dann, wenn es in Wahrheit etwas Neues, ein Fortschritt über das bereits Vorhandene ist. So zeigte sich denn auch diesmal die Aufnahme von Seiten der Zuhörer etwas kalt; kaum am Schluss wagten einige zu applaudiren; doch entsprach der laute Beifall dem wirklichen innern nicht ganz; in Wahrheit wirkte das Schumann'sche Trio, wie ich aus Privatgesprächen ersah, auf den grösseren Theil im höchsten Grade anregend, und es wagten nur eben die Wenigsten, ihre Meinung laut werden zu lassen. — Den Trio-Soiréen werden in kurzer Zeit die Quartett-Soiréen und ausser diesen noch ein dritter Cyclus von Concerten für Kammermusik folgen; die Fama spricht noch von vielem Anderm, was im Werke ist, und es scheint demnach, dass wir

einen sehr reichen musikalischen Winter haben werden.

Das Personal unserer Oper ist durch den Bassbuffo Herrn **Bost** vermehrt, der als Bartolo, Dulcamara, Marcel und Bürgermeister aufgetreten ist und nicht sehr gefallen hat; seine Stimme hat bedeutende Tiefe, ist aber im Klang etwas trocken, sein Spiel gefällt sich mehr in äusserlichen, etwas stark aufgetragenen Spässen, als in wahrer Komik. Herr **von der Osten**, der als Liedersänger mit Recht der Liebling unserer eleganten Welt ist, wird Ende dieses Jahres Berlin verlassen. Herr **Formes**, Bruder des berühmten Bassisten, hat die hiesige Bühne als Lyonel in der Martha betreten und durch seine ausgiebige und ansprechende Tenorstimme Aufsehen erregt; man glaubt, dass er engagirt werden wird und hofft, in ihm einen Ersatz für Mantius zu finden. Seit seinem ersten Auftreten ist Herr Formes heiser geworden und hat mit seinem Gastspiel vorläufig innehalten müssen; sobald ich mit eigenen Ohren gehört habe, werde ich Ihnen Näheres mittheilen. *G. E.*

Pariser Briefe.

Für heute schreibe ich nur in der Eile, was dort am meisten interessiren wird — meine ausführlichen Berichte über die Hauptereignisse des Pariser Musiklebens in den letzten Monaten folgen nach. — Die **italiänische Oper** ist mit *Lucrezia Borgia* eröffnet worden. Ich glaube, Lumley hätte besser gethan, noch einige Tage zu warten, denn der erste Eindruck ist, wie überall, so besonders in Paris viel werth, und diesen Vortheil hat er sich selbst durch seine Eile verkümmert. Freilich posaunen die Blätter von der fabelhaften Thätigkeit und der Zauberkraft des gewaltigen Impresario, der am 11. Octbr. in London seine Bühne schliesst und schon am 14. in Paris ihre Wunder wieder eröffnet, der Alles durchsetzt was er will, der Engagementscontracte macht, wie sie noch nie dagewesen, der mit dem Czaar von Russland auf die kostbarsten Edelsteine der Gesangkunst um die Wette bietet, der durch eine besondere Gesandtschaft den einzigen Tenoristen, der seines Gleichen nicht hat auf Erden, den Italiäner *Guasco* wieder ans Licht gezogen! Es thut mir leid, nämlich für mich, dass ich den Namen nicht kenne — vielleicht wisst Ihr in Deutschland mehr als ich von diesem Eremiten *à son aise* — wo nicht, so vernehmt, dass er vor mehrern Jahren in Petersburg gesungen, sich dann auf eine Villa in Italien zurückgezogen hat: dort hat er Alles, was den Menschen glücklich macht, Ruhm, Liebe, Gold beim Anblick eines gestempelten Pergaments verlassen, das Lumley's Ambassadeur *ad hoc* vor seinen geblendeten Augen entrollte. Er kömmt, er kömmt — er ist aber noch nicht da. Er hat Verdi's ganzes Repertoire inne, die *Ernani*, die *Attila*, die *Foscari*, die *Lombardi* — alle hat er durch und durch gesungen und dass er trotzdem noch etwas von seiner Stimme übrig behalten, soll ein wahres Wunder sein. Dann hat Lumley die Sophie Cruvelli an seine Unternehmung gekettet — sie kömmt, sie kömmt, ist aber noch nicht da. So musste er denn in der Lucrezia die *Barbieri-Nini* vorführen und den Signor *Graziani* als Gennaro. Allen Respekt vor der *Nini*, aber auch nichts als Respekt; man kann ihr das Recht der Anciennität nicht streitig machen und diesem verdankt sie wahrscheinlich auch ihren Vortritt vor der Cruvelli. Die *Nini* ist wahrhaftig eine grosse Sängerin, aber ich wette Tausend gegen Eins, dass sie eine noch viel grössere gewesen. Ihre Stimme erhebt sich zuweilen zu schönem vollen Klang, aber das Frische, das Jugendliche ist dahin, und ein übertriebenes Streben nach Effekt, nach Extase kann den Mangel nicht decken, im Gegentheil, es macht ihn oft erst recht fühlbar. Dennoch hatte sie dramatische Momente, in denen Spiel und Gesang die Meisterin zeigten. Das Publikum nahm sie anfangs sehr kalt, ja mehr als kalt auf: einigen Bravo's traten sehr entschiedene Veto's entgegen und der erste Akt endete mit einem unerfreulichen Conflikt zwischen Wohlwollen oder Nachsicht und Strenge des Urtheils oder — Kabale. Denn etwas von der letztern scheint überhaupt gegen Lumley im Dunkeln einherzuschleichen und auch **Hiller** wird anfangs darunter leiden müssen. Der zweite Akt ging stillschweigend vorüber; aber im dritten siegte die Sängerin, die auch in der That die glänzendste Entfaltung ihrer Meisterschaft bis dahin verspart zu haben schien. Nach dem Largo: *„M'odi, io non t'imploro"*, das sie mit klang- und seelenvoller Stimme als grosse Künstlerin sang, brach ein einstimmiger Beifall aus, welcher freilich wieder zu beweisen schien, dass von Kabale doch nicht die Rede sein konnte, denn diese lässt sich nicht hinreissen. War sie vorhanden, so ist wenigstens gewiss, dass sie gänzlich verstummen musste. Auch in den drei Wiederholungen der Oper wurde dieses Musikstück jedesmal *da capo* gerufen. Der Tenor *Graziani* ist leidlich gut, *Calzolari* gefällt mir indess

viel besser: mit *Mario* halten sie beide keinen Vergleich aus. Fräul. Ida Bertrand sang, wie in der vorigen Saison, den Orsini vortrefflich und wurde durch allgemeinen Beifall belohnt. Auf Lucrezia Borgia folgte *Lucia di Lammermoor*, worin die *Corbari*, welche früher in London und Petersburg gesungen, auftrat. Ich konnte nicht zugegen sein. Soviel aber habe ich überall gehört, dass man mit diesen ersten Vorstellungen nicht so zufrieden ist, als mit den letzten des vorigen Winters. Ueber die eigentliche Stellung Hiller's und seinen Einfluss auf das Ganze lässt sich noch nichts sagen. Der frühere Orchesterdirigent Georges Bousquet hat seinen Anhang; die *Gazette musicale* sagt geradezu: „wir haben Hiller sehr gern und schätzen sein Compositionstalent ausserordentlich; er ist ein guter Dirigent, aber Bousquet war es nicht weniger und hatte davon nicht nur an der italiänischen Oper sondern überall Beweise geliefert zur Zufriedenheit Aller, und das will nicht wenig sagen. Warum hat er dieses Jahr die Direction nicht mehr? Weil Herr F. Hiller sein Nachfolger ist.“ Alle Freunde Hillers und er hat deren sehr viele hier, warten mit Sehnsucht darauf, dass die Gesellschaft vollständig sei und dann einmal eine deutsche Oper in Scene ginge; Don Juan, Figaro's Hochzeit und Fidelio stehen wenigstens auf dem Programm. Dass das wirklich Gute und Schöne hier, wie ich schon neulich schrieb, am Ende doch anerkannt wird, ist keine Frage — aber es fordert einen hohen Grad von Entsagung und Hingebung, um dafür zu wirken und um damit durchzudringen gegen die Masse von Angewöhnungen des Publikums und von Ansprüchen des Sängerpersonals. *B. P.*

Erstes Concert des allgemeinen Musikvereins zu Düsseldorf,

den 23. October 1851.

(Programm. Erster Theil: 1. Ouvertüre zu Olympia von Spontini. 2. Arie: „Weh ihnen“ aus Elias von Mendelssohn-Bartholdy, gesungen von Fräulein Sophie Schloss. 3. Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven. 4. Arie aus Titus von Mozart: „*Parto, parto*“, gesungen von Fräulein Schloss. 5. Festouvertüre von J. Rietz. — Zweiter Theil: Sinfonie (Nr. 4, *A dur*) von Mendelssohn-Bartholdy.

Die Ausführung der beiden Ouvertüren war schwungvoll und feurig; die jugendfrische Festouvertüre von Rietz, der ja hier noch in so gutem Andenken steht, ward auch von den Zuhörern mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Nicht minder gelungen war auch im Ganzen die Ausführung der Beethoven'schen Phantasie; Herr Carl Reinecke aus Cöln hatte für Herrn Tausch, den Unwohlsein am Spielen hinderte, die Pianofortepartie gefälligst übernommen; sein Vortrag war des Meisterwerkes würdig. — Zum Lobe der Gesangsleistungen von Fräulein Schloss lässt sich nichts mehr hinzufügen; dass die geehrte Sängerin mit vollem Recht im Rufe einer wahrhaften Künstlerin steht, bewies sie wieder durch den in jeder Beziehung vollendeten Vortrag der beiden Arien.

Der zweite Theil erregte ganz besonderes Interesse, indem er die hier noch nie gehörte *A dur*-Sinfonie von Mendelssohn brachte. Diese Sinfonie, die bereits im Jahre 1833 geschrieben ist, verdankt ihre Entstehung den Eindrücken, die der Meister auf einer Reise in Italien empfangen: der erste Satz ist ein lebendiges, freudesprudelndes Tonstück; überall Heiterkeit, froher Lebensgenuss, frischer Muth; umsonst lauern die trüben Sorgen, sie müssen in Nichts zerstieben unter dem tiefblauen Himmel, vor dem reinen Sonnenlicht, das in Aller Herzen Freude strahlt. — Der zweite Satz führt uns die tiefreligiöse Seite des italienischen Volkslebens vor; wie ein altes Kirchenlied ertönt eine einfache, fromme Melodie; eine feierliche Prozession sehen wir im Geiste vorüberwallen. Doch auch der Heimath gedenkt der Meister; im dritten Satz vernehmen wir die Klänge einer ächt deutschen Menuet, und die sanfte Melodie der Waldhörner im Trio tönt wie ein Gruss aus Deutschlands Wäldern. Aber mitten in ein italienisches Volksfest hinein versetzt uns der letzte Satz; ihm zu Grunde liegt die neapolitanische Nationalmelodie des Saltarello; da herrscht der ungebundenste Frohsinn, glühende Lebenslust, leidenschaftliche Freude, deren Aeusserungen aber stets graziös bleiben, auch in ihrer äussersten Steigerung nach dem Schlusse hin. — Das ganze Werk ward fein und präcis durchgeführt, Dank der trefflichen Leitung des Hrn. Dr. Schumann. Ueberhaupt haben sich die Befürchtungen Vieler, der tiefdenkende Componist werde sich zum Dirigenten weniger eignen, als völlig unbegründet erwiesen.

Aus Leipzig.

Donnerstag am 23. October fand im Saale des Gewandhauses das dritte Abonnements-Concert statt. Das Programm lautete: Erster Theil: Sinfonie *(Bdur)* von J. Haydn; Recitativ und Arie aus Iphigenie in Tauris von Gluck („Wie drücken diese Worte“), gesungen von Herrn von der Osten, königl. Hofopernsänger aus Berlin; Concert für das Pianoforte *(Es dur)* von J. Moscheles, vorgetragen von Herrn D. Pruckner aus München. Zweiter Theil. Ouvertüre zu Coriolan von L. van Beethoven; Cavatine aus dem Oratorium Paulus von F. Mendelssohn-Bartholdy („Sei getreu bis in den Tod“), gesungen von Herrn von der Osten; Fantasie über Motive aus Don Juan von F. Liszt, vorgetragen von Herrn Pruckner; „Adelaide“ von Matthisson, componirt von Beethoven, gesungen von Herrn von der Osten; Ouvertüre zu Euryanthe von C. M. von Weber. — Die Ausführung der drei Orchesterwerke gelang vortrefflich, die Wahl derselben war um so glücklicher, je mannigfaltiger ihre charakteristische Verschiedenheit wirkte: Haydn's *Bdur* Sinfonie mit ihrer naiven Ursprünglichkeit und ihrem gemüthlichen Humor neben der titanenhaften Gewalt von Beethoven's Coriolan-Ouvertüre und der überschwenglichen Romantik der Weber'schen Euryanthen-Ouvertüre. Alle drei Werke fanden im Publikum die gebührende Anerkennung. — Die Gesangsoli vertrat diesmal Hr. von der Osten aus Berlin. Ein milder seelenvoller Ton vereinigte sich mit einer edlen, innigen Auffassung und musste daher einen höchst wohlthuenden Eindruck machen, so dass Herr von der Osten zweimal, zuerst nach der Paulus-Arie, und dann nach der Adelaide gerufen wurde. Wir bedauern, dass wir aus den drei gewählten Gesangstücken den Künstler nur nach

einer Richtung hin, der elegischen, mehr lyrischen, kennen lernen konnten, und dass uns daher bis jetzt noch keine Totalanschauung seiner Leistungen in allen Gebieten des Gesanges zu Theil geworden ist. — Als Pianist trat Herr Pruckner aus München mit dem *Es dur*-Concert von Moscheles und der Liszt'schen Don Juan-Fantasie auf und entwickelte im Vortrage beider Compositionen eine weit vorgeschrittene Technik. Wenn wir aber auch in den Beifall, den das Auditorium seiner Technik und Bravour zollte, durchaus mit einstimmen, so können wir uns mit der Auffassung des schönen *Es dur*-Concertes nicht ganz zufrieden geben: die blosse Bravour ist da berechtigt am Platze, wo sie den ideellen Gehalt eines Werkes entweder ausmacht, oder als Staffage hebt; wo sie ihn aber stört, entspringt sie entweder aus einem verdorbenen, oder aus einem nicht völlig gereiften ästhetischen Geschmack; — letzteres möchte auf Hrn. Pruckner, besonders in Bezug auf den letzten Satz des *Es dur*-Concertes, Anwendung finden, — wir zweifeln aber nicht, dass der Künstler bei seiner sonstigen Tüchtigkeit diese Mängel leicht ablegen wird. Nach der Don Juan-Fantasie wurde er vom Auditorium gerufen, welchen Erfolg er jedenfalls mehr seiner Ausführung als seiner Wahl verdankte. — Den Schluss des Concertes machte die Euryanthen-Ouvertüre. *O. F.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Sonntag d. 2. d. M. fand das grosse Concert, welches die hiesigen musikalischen Vereine zum Besten der Mitglieder des Orchesters veranstaltet hatten, im Schauspielhause statt. Es begann mit Cherubini's Ouvertüre zu dem Wasserträger, brachte sodann den kirchlichen Gesang aus dem 16. Jahrhundert *Alla trinità beata* aus der Sammlung des Prinzen von der Moskwa, ein *Ave Maria* von Arcadelt, ein concertirendes Duo für zwei Violinen von Kalliwoda und F. Hiller's „O weint um sie" für Solo, Chor und Orchester. Den zweiten Theil füllte Beethoven's Christus am Oelberg. Die ersten 3 Nummern haben wir zu unserm Bedauern nicht gehört: das Haus war so überfüllt, dass es uns erst bei Anfang der vierten Nummer gelang, ein ruhiges Plätzchen zu finden. Die Hrn. Hartmann und Pixis trugen das Doppelconcert auf vollendete Weise vor und rissen das Publikum bei jedem Ruhepunkt zu schallendem Beifall hin: es war unmöglich Einem der beiden Virtuosen die Palme zuzuerkennen; zwei Waldbäche stürzen um die Wette schäumend von den Felsen herab bis sie unten im Thal vereinigt dahin brausen. Am Schlusse der ersten Abtheilung wurde das Gesangstück „O weint um sie", Text aus den hebräischen Gesängen von Byron, eine der schönsten Compositionen Hiller's gut ausgeführt. Fräul. F. Veith sang das Sopransolo: ihre schöne Stimme gab in dem grossen Hause vortrefflich aus, besonders in diesem Musikstück, in welchem die jugendliche Sängerin ihrer Partie auch in technischer Hinsicht gewachsen war. — Beethoven's Oratorium, wiewohl aus der ersten Periode seines Schaffens — es ist im Jahre 1800 geschrieben — enthält doch so viel Schönes und Grosses, mit einem Wort so viel ächten Beethoven, dass die Wirkung desselben stets, und vielleicht jetzt mehr als vor Jahrzehnten, eine bedeutende ist. Hr. Musik-Director Weber leitete das Ganze mit jener Umsicht und Energie, die wir an ihm gewohnt sind: dennoch können wir die Ausführung nicht vollkommen gelungen nennen, was wahrscheinlich an den zu wenigen Proben lag. Das Verhältniss der Sopran- und Altstimmen zu den Männerstimmen schien uns nicht so richtig als sonst, die letztern herrschten offenbar vor: der Sopran war nicht sicher und wagte daher nicht, seine sonst so siegreiche Kraft zu entfalten. Die Männerchöre gingen gut: das Marschtempo des ersten hätten wir etwas lebhafter gewünscht. Hr. Koch verdient besondern Dank, da er trotz eines Unwohlseins die schwierige, aber auch sehr dankbare Tenorpartie übernommen hatte: das erste Recitativ sang er ausgezeichnet schön. Sonst verdienen von den Solostücken das herrliche Duett in *As dur* (Frl. Veith und Herr Koch) und das Terzett in *B dur* (dieselben und Herr Dumont-Fier als Petrus) Auszeichnung. — Die Einrichtung des Theaters zum Concertsaal war höchst geschmackvoll und zweckmässig. Die Einnahme betrug 500 Thaler, wobei es nicht an Kunstgönnern gefehlt hat, welche ihre Eintrittspreise freiwillig erhöhten, unter andern wurden von einer verehrungswerthen Dame 100 Billets bezahlt, und davon 75 dem Comité zu nochmaligem Verkauf zur Verfügung gestellt.

* Cöln. Vor einigen Tagen gab der Gesang-Verein, welcher seit etwa zwei Jahren unter dem Namen Mozart-Verein hier besteht, eine Abendunterhaltung im Local der musikalischen Gesellschaft, wozu der Vorstand desselben eingeladen hatte. Dieser Verein hat es sich zur Aufgabe gestellt, nur Opernmusik zu singen, wogegen die Vertreter der Oratorienmusik hie und da in klassischen Priestereifer gerathen dürften. Indess mit Unrecht: denn warum sollen in einer grossen Stadt wie Cöln nicht alle musikalische Richtungen vertreten sein? Cöln hat für Oratorienmusik den städtischen Gesang-Verein und die Singakademie, und um das Streben dieser in ihrer Reinheit zu bewahren, scheint es weit angemessener, dass diejenigen Mitglieder, welche das unheilige Gelüst nach Profanmusik verspüren, dasselbe lieber in einem besondern Verein zu befriedigen, als es durchzusetzen suchen, dass Oratorien und Opern in jenen abwechseln. Je mehr sich die Liebe zur Musik und die Uebung im Ausführen durch alle Regionen des Lebens verbreiten, desto besser ist es, und Eines schickt sich einmal nicht für Alle. Uebrigens wünschten wir, dass gerade die besten Stimmen der beiden ältern Gesellschaften zugleich auch an dem Mozartverein Theil nähmen, denn die wahre Schule des Sologesangs ist und bleibt die Opernmusik. Wir sind so schon arm an Solisten, und wo sollen sie die nöthige Dreistigkeit und Gewandtheit hernehmen, wenn ihnen keine Gelegenheit zum Auftreten geboten wird? Die blosse Gesangschule macht es nicht allein. — Der noch junge Mozartverein gab unter der Leitung und Begleitung des Hrn. M.-Dir. Weber am Piano den 1. Akt des Propheten, den 1. Akt aus dem Nachtlager in Granada, und das erste Finale aus Don Juan. Dass dabei auch nicht von eigentlich künstlerischer Leistung die Rede sein konnte, leuchtet ein; aber Einzelnes war recht gelungen und aus Allem ging das sichtbare Streben hervor, sich durch regen Eifer und ernstes Studium von den Vorwürfen zu emancipiren, welche dem Dilettantismus so gern gemacht werden. Da Herr M.-D. Weber zu vielseitig beschäftigt ist, so wird dem Vernehmen nach Herr Ergmann, Lehrer an der rheinischen Musikschule, künftig die Uebungen leiten. Wir wünschen ihnen das beste Gedeihen. Es kömmt in der Kunst überall nicht auf das **Was** man treibt an, sondern auf das **Wie** man es treibt. —

Düsseldorf. Die Trio-Soiréen, veranstaltet von den Herren Tausch, v. Wasielewski und Reimers, werden am 7. d. M. beginnen; zur Aufführung kommen folgende Werke: Trio von Haydn, Sonate von Bach und Trio von Beethoven, Op. 70, Nr. 2 *(Es dur)*.

Celle. Am 21. October wurde hier das Oratorium Moses von Aloys Schmitt aufgeführt und zwar unter der Direktion des Sohnes des Componisten, Herrn Georg Aloys Schmitt. Die Ausführung liess fast nichts zu wünschen übrig, sowohl von Seiten der Solopartien und des Chors, als des Orchesters. Die

Hannöverische Capelle wirkte mit und bewährte von neuem ihre Meisterschaft. Der Eindruck war ein heiliger, bezaubernder, wozu Ort und Zeit, die prächtige Stadtkirche und die glänzende Beleuchtung am Abend zwar das Ihrige beitrugen, der aber doch vorzüglich dem innern Gehalte des Werks entströmte. Wir lernten dabei Hrn. Georg Schmitt als einen ausgezeichneten Dirigenten kennen; dieser junge Künstler, dessen Talent als Componist und Klavierspieler höchst bedeutend ist, versteht es auch trefflich, musikalische Massen zu leiten und zu begeistern. Auch hatten wir Gelegenheit, ein neues Klavier-Trio von ihm zu hören, welches Aufsehen erregte. Hr. G. Schmitt wird dem Wunsch aller hiesigen Musikfreunde nachkommen und dasselbe in dem öffentlichen Concerte, zu welchem er aufgefordert worden ist, auch dem grössern Publikum zu Gehör und Genuss bringen.

Dresden. Dem Vernehmen nach hat unser König dem jetzt in Zürich wohnenden Componisten Richard Wagner, welcher wegen Betheiligung am Dresdener Aufstande zu langjähriger Gefängnissstrafe verurtheilt wurde, vollständige Amnestie ertheilt.

Meyerbeer hat sich, nachdem er das Seebad in Boulogne gebraucht hatte, einige Wochen in Paris aufgehalten. Er war aber sehr leidend: kurz vor seiner Abreise nach Berlin, welche er Ende October angetreten hat, fühlte er sich jedoch wohler als bisher.

Die Frankfurter Blätter sind voll von dem Enthusiasmus, welchen H. Sontag dort erregt. Die Vorstellungen werden zu erhöhten Preisen gegeben; dennoch ist das Haus stets überfüllt und die Einnahmen steigen immer über 2000 Fl. hinaus.

In Frankfort a. M. wird Fräul. Boebholtz-Falconi aus Trier in der Oper auftreten, wahrscheinlich als Norma. In Privatcirkeln hat ihr Vortrag italiänischer Musik grossen Beifall geärndtet. Ihre Leistungen beim letzten niederrheinischen Musikfeste in Aachen stehen auch bei uns noch in gutem Andenken.

August Möser wird in Berlin nur Einmal öffentlich zu einem wohlthätigen Zweck spielen und dann wieder auf Reisen gehen, nämlich nach Ostindien.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 72. **Cöln**, den 15. November 1851. II. Jahrg. Nro. 20.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

R. Schumann's Compositionen zu Göthe's Wilhelm Meister.

(Schluss.)

Das zweite Heft enthält die Partitur des Requiems für Mignon.

Um das Verständniss der Musik zu erleichtern, ist die Einleitung des achten Capitels des achten Buchs von Wilhelm Meisters Lehrjahren als Vorwort abgedruckt. Wir würden auch die Beschreibung von dem Anzug Mignons als Engel aus dem zweiten Capitel desselben Buchs hinzugefügt haben: „sie war in ein langes, leichtes weisses Gewand gekleidet: es fehlte nicht an einem goldnen Gürtel um die Brust, an einem gleichen Diadem in den Haaren und einem Paar grosser goldner Schwingen". Dadurch würde der Eintritt des Chors Nr. 3. „Seht die mächtigen Flügel doch an! u. s. w." verständlicher werden. Wenn alsdann bei einer Aufführung diese einleitenden Worte vor dem Text mit abgedruckt werden (wie dies neulich in Cöln geschah), so ist schon viel damit gewonnen. Ich würde indessen noch weiter gehen, wenn ich dergleichen Aufführungen zu leiten hätte; denn es ist unglaublich, was ein gut gesprochenes Wort, welches den Zuhörer in die Stimmung setzt, die für die nachfolgende Musik verlangt wird, für einen förderlichen Eindruck macht. In dem vorliegenden Fall würde ich nach einigen Piano- oder Harfenakkorden mit einem Prolog beginnen lassen, der rhapsodisch an Mignon erinnerte — Göthe's Worte theils aus der Rede des Abbé's, theils aus Nataliens Erzählung müssten dazu benutzt werden — in diesen Vortrag würde ich aus dem ersten Heft die Lieder: „Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen" und „So lasst mich scheinen bis ich werde", auch des Harfners: „Wer nie sein Brod mit Thränen ass" — verweben und diese am Klavier singen lassen. Der Tod des holden Kindes müsste erwähnt werden; ja selbst eine kurze Schilderung des Saales der Vergangenheit, in welchem das *Requiem* gesungen wird, dürfte nicht fehlen, damit die gewöhnlichen Vorstellungen, die man bei diesem Worte sonst mitbringt, dieses Mal draussen blieben und der Hauptgedanke des Dichters, der ja auch die folgende Musik durchwehen muss, das bedeutsame Wort auf der Rolle der Bildsäule: „Gedenke zu leben!" vor die Seele des Hörers träte. Wenn alsdann die letzten Worte des Vortragenden uns das Bild des Mädchens mit dem gebrochenen Herzen, ruhend in seinen Engelkleidern auf dem Sarkophage, zeigen, und nun, ohne dass die Periode sich vollendet, der dumpfe Klang der Hörner, Fagotte, Bratschen, Clarinetten und Hoboen, mit den mystischen Schlägen der Pauke in *C F* zu *C moll*, wie leise Tritte herein hallen, dann würde es uns sein, als ob die Pforte des Saales der Vergangenheit sich öffnete und wir mitfragen müssten mit den geheimnissvollen Stimmen: „Wen bringt ihr zur stillen Gesellschaft?"

Schumann hat diesen Moment schön und ächt poetisch aufgefasst. Die Antwort der vier Kinder (2 Sopran und 2 Alt) auf diese Frage haucht die Bitte, den müden Gespielen hier ruhen zu lassen, mit Wehmuth (in *G moll*) dahin, worauf der ganze Chor mit: „Erstling der Jugend in unserm Kreise sei willkommen!" ein wundermildes *Es dur* entfaltet, das sowohl durch seine Melodie, als durch den Zutritt der ganzen Harmonie und der 3 Posaunen im *piano* neben den gedämpften Violinen eine herrliche Wirkung macht.

Die Wiederholung: „mit Trauer willkommen!" wird durch das gestopfte *ges* der Hörner, das ganz allein erklingt, dann durch das ebenso einsame *f* und die einzelnen Paukenschläge auf *B* und *Es* bedeutsam bezeichnet, wie denn überhaupt in der Instrumentirung auch hier wiederum häufig feine und schöne Beziehungen liegen; auch der Schluss dieser Nummer: „in ernster Gesellschaft ruhe das liebe Kind" ist ausserordentlich schön. Schumann hat den Farbenton des Gemäldes überhaupt getroffen; es ist nicht die Luft der Gewölbe und der Grüfte, die daraus emporsteigt, es ist der milde Hauch, der vom blauen Himmel auch über die fallenden Blüthen weht, der die Trauer mit der Hoffnung, den Tod mit dem Leben vermählt. Vielleicht ist er in dem Schlusschor Nr. 6 in Darstellung des neuen Aufschwungs für das Leben beim Scheiden von dem Sarkophage zu weit gegangen und hat ihm im Verhältniss zu der Situation zu heitre Melodien gegeben: in den ersten fünf Nummern aber ist seine Auffassung trefflich und hat uns sehr angesprochen.

In Nr. 2 klagen die Knaben (zwei Solostimmen, Sopran und Alt): „wie ungern brachten wir ihn her!" In der folgenden Zeile

sf

Ach! und er soll hier bleiben!

stört uns die Declamation: wir haben übrigens auch nichts dagegen, wenn uns der Componist mit C. M. v. Weber antworten will: „Was das Sylbenklauben betrifft, so hoffe ich zu wissen, wie man declamiren muss; aber giebts nicht Fälle, wo die declamatorische Wahrheit dem melodischen Fluss nachstehen muss? und umgekehrt? Wer Teufel ist übrigens unfehlbar? Ich gewiss am allerwenigsten". Dennoch glauben wir nicht, dass hier ein solcher Fall vorlag, wie denn die viermalige Wiederkehr des Tonfalls von *f* auf *h* innerhalb acht Takte an und für sich schon nicht einnehmend ist.

Eine der schönsten Nummern ist der Chor Nr. 3 (Haupttonart *C dur* $\frac{4}{4}$): „Seht die mächtigen Flügel doch an! u. s. w." Die symbolischen Hindeutungen auf Ewigkeit und Leben, die der Chor den Kindern vorhält, die Erwähnung der Flügel, welche schönere vorstellen, die noch nicht entfaltet sind, des reinen Gewandes, der goldnen Stirnbinde, sind hier mit den Klagen der Kinder: „Ach, die Flügel heben sie nicht — im leichten Spiele flattert das Gewand nicht mehr", die von den Solo-Sopranstimmen theils einzeln, theils zweistimmig getragen werden, zu einem Wechselgesang verwebt, der in Verbindung mit der folgenden Nummer 4 das längste (24 Seiten Partitur) und neben Nr. 1 das beste Stück der ganzen Composition bildet. Der Eintritt des Solosoprans

ach! die Flügel he-hen sie nicht!

worauf der Chor, wie von der Wahrheit des Schmerzes der Kinder ergriffen, nur leise zu entgegnen wagt: „seht das reine Gewand" —; die wehmüthige Erinnerung: „als wir mit Rosen kränzten ihr Haupt", die von den beiden Sopranen in Tönen ausgesprochen wird, welche das Bild von Thränen, die über frisch blühende Wangen perlen, hervorrufen; endlich der schwellende Ruf des Chors: „Schaut mit den Augen des Geistes hinan!" — alles das sind mit Gefühl und Geist gedachte und trefflich ausgeführte musikalische Momente. Dazu kömmt die wirksame Instrumentirung, in der wir besonders den Eintritt der Harfe bezeichnen, welche über dem im *pianissimo* ausgehaltenen *C dur*-Dreiklang der Posaunen, Hörner und Fagotte plötzlich daherrauscht.

Das lebhaftere Zeitmaass geht in ein feierliches über (Nr. 4 *F dur* $\frac{4}{4}$), in welchem zunächst der Männerchor die Worte „In euch lebe die bildende Kraft u. s. w." anstimmt: der ganze Chor wiederholt sie und so bildet sich ein kurzer Andantesatz, der wiederum trefflich instrumentirt ist und etwas choralmässiges hat, d. h. in dem Sinne, in welchem in dem Saale der Vergangenheit von Choral die Rede sein kann. In etwas bewegterm Tempo nehmen die zwei Solosoprane und ein Alt die Klage der Kinder: „Aber ach! wir vermissen sie hier" wieder auf, während der Chor ihnen wiederholt das „Schaut hinan!" zuruft, bis der Gesang schweigt und uns eine schöne Schlusscadenz der Instrumente zu einem Ruhepunkt auf *F* führt. Hier ist eine Fermate, die erste in dem ganzen Musikstück, was durchaus dem Texte entspricht; alle bisherigen Nummern hängen unmittelbar zusammen und nehmen zwei Drittel vom Umfang des Werks ein. Nun beginnt mit der Aufforderung: „Kinder, kehret in's Leben zurück!" ein neuer Abschnitt.

Schumann theilt diesen Aufruf ganz zweckmässig einem Solo-Bass zu, aber die Melodie desselben ist ohne Schwung; sie gehört jener Gattung an, welcher man auch in der Genoveva und in Gade's Comala begegnet, der wir aber keinen Geschmack abgewinnen können. Eine hübsche Figur tritt in der

Clarinette und im Fagott hinzu. Die Kinder antworten: „Auf! wir kehren in's Leben zurück!" dessen Wiederholung also erscheint:

auf! wir keh-ren in's Le- ben zu-rück!

ein kurioses Leben, das! — daran knüpft sich ein rauschender Schlusschor *F dur* in lebhaftem Viervierteltakt *alla breve*, der allerdings seinen Effekt macht, aber in dessen Motiven und Durchführung wir Originalität und quellende Melodie vermissen, und der uns auch mit der Würde und der Haltung des Ganzen nicht übereinzustimmen scheint. Der Anfang



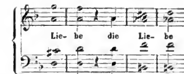
ist doch gar zu gewöhnlich und durch die darauf folgende Stelle:



wird man unwillkürlich an eine Stelle im ersten Finale des Don Juan erinnert, wobei einem denn nicht zum Vortheil der Gemüthsstimmung auch der dortige Text einfällt. Eine

Lie- be mit himm- li- schem Blick

oder



dürfte auch schwerlich eine Wahrheit sein, noch der „Kranz der Unsterblichkeit" in folgendem Tongewinde



viele Liebhaber finden. Trotz dieser kleinen Absonderlichkeiten, an die man sich nun einmal bei Schumann gewöhnen muss, enthält auch dieser letzte Satz schöne Stellen, wohin wir besonders auch die rechnen, wo die Worte „mit dem Kranz der Unsterblichkeit" zum ersten Male vorkommen. Zuletzt lässt der Componist, wahrscheinlich in dem richtigen Gefühl, dass ein rauschend glänzender Schluss doch hier nicht an der Stelle sei, den Chor leise verhallen und führt uns dadurch wieder in die sanftere, ruhige Seelenstimmung zurück.

Eben dies veranlasst uns einen Wunsch auszusprechen, dessen Verwirklichung unserer Meinung nach dies Requiem zu einer noch grössern Einheit abrunden dürfte. Wir möchten nämlich Schumann bewegen, durch einen Nachtrag dem Ganzen denselben Schluss zu geben, den ihm Göthe gegeben hat. Ein feierlicher Instrumentalsatz würde das Versenken des schlafenden Engels in den Sarkophag andeuten und darauf die vier Jünglinge ihren Gesang anheben: „Wohl verwahrt ist nun der Schatz, das schöne Gebild der Vergangenheit! hier im Marmor ruht es unverzehrt; auch in euren Herzen lebt es, wirkt es fort. Schreitet, schreitet in's Leben zurück! Nehmet den heiligen Ernst mit hinaus, denn der Ernst, der heilige, macht allein das Leben zur Ewigkeit." — In die letzten Worte fiele der Chor wieder ein, wie es Göthe angiebt, und in ihrem Sinn würde der geniale Tonsetzer sicher die Begeisterung finden, den wahren Charakter eines Schlusschors zu Mignon's Requiem zu treffen, welcher harmonisch ausspräche, wie wir aus dem Schmerz über

ein erloschenes schönes Daseln den heiligen Ernst zu freudigem Wirken uns für das Leben retten sollen.

Möge die ausführliche Betrachtung, die wir diesem neuen Werke gewidmet haben, dem Componisten beweisen, wie hoch und werth wir es halten.

L. B.

Beethoven's Studien
ein erwiesen untergeschobenes Werk.

Einige Jahre nach Beethoven's Tode erschien in Wien bei Haslinger ein Werk unter dem Titel: „L. v. Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapunkte und in der Compositionslehre. Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben von J. Ritter von Seyfried.“ Gegen die Aechtheit dieses Machwerks erhob sich schon im J. 1835 A. Schindler, aber die Stimme des Hüters wurde theils überhört, theils durch die bei der Sache Betheiligten unterdrückt: das musikalische Publikum ist wie die Welt, von der das Sprichwort sagt: *mundus vult decipi;* es kaufte das Werk und sein Geld floss in die Taschen der Spekulanten, welche auf die unwürdigste Weise den heiligen Namen Beethoven's gemissbraucht haben. „Wie? mit solcher Bestimmtheit sprechen Sie das aus? kann Schindler sich nicht geirrt haben? beweist nicht die Versicherung eines höchst achtbaren Mannes auf dem Titel des Buches, dass diese Studien aus Beethoven's handschriftlichem Nachlasse gesammelt sind? Lesen Sie doch nur die Vorrede des Herausgebers!“ — So wird vielleicht Mancher fragen. Ich aber sage, dass Schindler auf der ganz richtigen Spur gewesen ist und dass wir ihm danken müssen, dass er die Sache jetzt, wo die Welt durch eine zweite Auflage noch einmal hinter's Licht geführt werden soll, wiederum öffentlich angeregt hat. Aber er hat nur aufgedeckt, was es historisch und äusserlich für eine Bewandtniss mit jenem geheimnissvollen Manuscript hat: Staunen wird ihn und die ganze Künstlerwelt ergreifen, wenn sie im Folgenden das Ergebniss meiner Nachforschungen über das Innere des Buches lesen werden, wonach jene Versicherung auf dem Titelblatt als eine Lüge und die Vorrede als eine wahre Verhöhnung erscheint. Nie ist eine grossartigere Täuschung des Publikums erhört worden und so lange unentdeckt geblieben, als diese: denn das Werk ist nichts als eine Zusammenstoppelung aus bereits im vorigen Jahrhundert gedruckten Lehrbüchern.

Eine solche Behauptung fordert Beweise; hier sind sie.

Als ich in diesen Blättern (Nr. 70) die Nachricht von dem erneuten Protest Schindler's las, erinnerte ich mich, dass mir vor Jahren beim Durchblättern jener sogenannten Beethoven'schen Studien eine Fuge auffiel, von der es mir schien, als wäre sie mir bei meinen Studien auch schon einmal zu Gesicht gekommen. Ich nehme das Buch in die Hand, finde die alte Bekannte glücklich wieder, und je mehr ich blättere, je mehr contrapunktische Beispiele ich lese, je deutlicher entwickelt sich bei mir die Erinnerung, dass ich das Alles schon irgend wo gesehen, dass ich mich in dieser Rococcogesellschaft bei irgend einem grossen Herrn der Vorzeit schon einmal befunden haben müsse. Da der ganze Werth des fraglichen Buchs auf der Annahme beruht, dass die Beispiele und Ausarbeitungen wirklich von Beethoven sind, dass wir hier die interressanten Versuche eines jugendlichen Genie's vor uns haben, sich die Regeln seines Lehrers anzueignen und die gestellten Aufgaben zu lösen, so liess mir der einmal angeregte Zweifel keine Ruh, und während ich vor meinen Büchergestellen sinnend auf- und abgehe, war es mir, als glotzten mich auf einmal aus dem Titel eines alten Quartbandes ein Paar grosse, wohlbekannte Augen an. „*Gradus ad Parnassum*“ las ich darauf, und in demselben Augenblick schoss es mir auch durch den Kopf: gefonden! Ich greife zu und hole mir des alten Heroen Johann Joseph Fux *Gradus ad Parnassum sive Manuductio ad Compositionem regularem* oder Anführung zur regelmässigen Composition — aus dem Lateinischen in's Deutsche übersetzt von Lorenz Mizlern. Leipzig 1797 bei J. S. Heinsius -- herunter, lade den ehrwürdigen Capellmeister Ihrer kaiserlichen Majestäten Leopold's I., Joseph's I. und Karl's VI. zu einem freundlichen Gespräch ein und lege ihm die Beispiele aus Beethoven's Studien zur Ansicht vor. Wer schildert mein Erstaunen, als er mit hohler Geisterstimme erwiedert: „Alles schon dagewesen — ist Alles von mir — habe es mit meines Kaisers Gnade schon Anno 1725 durch den Druck an's Licht gebracht.“ — Was ist das? rufe ich aus, wäre das möglich? — Wahrscheinlich hatte Albrechtsberger, der in den drei Bänden der Seyfried'schen Ausgabe neben Fux auf dem Gestelle stand, unser Gespräch vernommen: er steckte den Kopf über meine Schultern weg in die Beethoven'schen Studien und flüsterte: „Hm! hm! mir ganz wohl bekannt — schon dagewesen — das, und das, und das ist von

mir — in meinem dritten Band vom Ritter Seyfried, meinem lieben Schüler, schon vor vielen Jahren in Druck herausgegeben.“

Da sprang ich entrüstet auf, schlug mit der Faust auf den Tisch, dass die beiden Geister verschwanden, und gelobte mir, die zürnenden Manen Beethoven's zu versöhnen durch öffentliche Anklage Jener, die uns den Abfall von den Perücken der genannten obwohl sehr ehrenwerthen alten Herren für die Funken seines keimenden Genius verkauft haben!

Ich gehe deshalb nun zur gerichtlichen Gegeneinanderstellung der Schuldigen mit Fux und Albrechtsberger über, und lasse die aktenmässige Beweisführung folgen. Ich benutze von Fux die oben angeführte Ausgabe, und von Albrechtsberger dessen sämmtliche Schriften über Generalbass, Harmonielehre u. s. w., herausgegeben von seinem Schüler J. R. von Seyfried. III Bde. Wien b. Anton Strauss, ohne Jahreszahl.

Der erste Abschnitt der Studien: Lehre des Generalbasses, kömmt hier nicht in Betracht. Er umfasst 74 Seiten [siehe davon nachher]. Der zweite: Theorie der Composition, ist derjenige Theil des Buchs, den wir uns näher ansehen wollen. Auf S. 87 beginnen die contrapunktischen Beispiele. Was früher von kleinen Plagiaten vorkömmt, übergehe ich: auch bemerke ich, dass in den ersten Beispielen hier und da eine oder die andere Note dem Original gegenüber geändert erscheint. Von den Studien findet sich:

Seite						Tafel	Fig.
Seite 87	bei	Fux	Tafeln			II, Fig.	13.
„ 88	„	„	„	„		II, „	16, 17.
„ 89	„	„	„	„		III, „	1, 3.
„ 90	„	„	„	„		III, „	12, 15.
„ 91	„	„	„	„		III, „	13; 14.
„ 92	„	„	„	„		IV, „	6.
„ 103	„	„	„	„		VII, „	22, 23.
„ 104	„	„	„	„		VIII, „	1, 2.
„ 106	„	„	„	„		IX, „	4, 2.
„ 122	„	„	„	„		XIV, „	5.
„ 123	„	„	„	„		XIV, „	2, 6, 7.
„ 125	„	„	„	„		XVI, „	2.
„ 126	„	„	„	„		XVI, „	3, 4, 5.
„ 136	„	„	„	„		XIX, „	7.
„ 136	„	„	„	„		XX, „	1.
„ 137	„	„	„	„		XX, „	2, 3.
„ 139	„	„	„	„		XXI, „	1.
„ 140	„	„	„	„		XX, „	6.
„ 141	„	„	„	„		XXI, „	2.
„ 249	„	„	„	„		XXXI, „	4.
„ 250	„	„	„	„		XXXI, „	5, 6.
„ 251	„	„	„	„		XXXI, „	6.

Seite 251 bei Albrechtsberger Bd. III, S. 32.
„ 252 ebenso „ „ „ 38.
„ 253 „ „ „ „ 39.
„ 254 „ „ „ „ 39.
„ „ findet sich bei Fux Taf. XXXII, „ 1.
„ 255 „ „ „ „ „ XXXII, „ 1.
„ 259 „ „ „ „ „ XXXI, „ 9.
„ „ „ „ „ „ „ XXXIII, „ 1.
„ 260 „ „ „ „ „ XXXIII, „ 2, 4, 5.
„ 261 „ „ „ „ „ XXXIII, „ 3, 6, 7.
„ „ „ „ „ „ „ XXXIV, „ 1.
„ 262 bei Albrechtsberger Bd. III, S. 56, 57, 58.
„ 265 findet sich bei Fux Taf. XXXIII, Fig. 8.
„ 265 „ „ „ „ „ XXXIV, „ 2.
„ 265 und 266 „ „ „ XXXV, „ 1.
„ 271 nebst mehreren folgenden Seiten findet sich bei Albrechtsberger Bd. III, S. 76 u. d. folg.

Ich denke, diese Zusammenstellung genügt. Es mag sich noch mehr finden lassen, aber ich bin des unerquicklichen Nachschlagens müde. Dass auch nur das Wenige, das nach diesem Sündenregister noch übrig bleibt, wirklich von Beethoven herrühre, ist durchaus unwahrscheinlich. Glaubwürdiger ist die Mittheilung Schindler's, dass das Ganze ein Heft Albrechtsberger's, vielleicht nur eines Schülers desselben, sein mag. Dieser hat das Werk von Fux benutzt, aus welchem auch ausser den Notenbeispielen noch folgende bemerkenswerthe Stelle abgeschrieben ist. Fuxens Buch ist nämlich in dialogischer Form verfasst, und so ermahnt denn an der betreffenden Stelle der Lehrer seinen Schüler also: „Du hast deine Sachen gantz gut gemacht. So kann man durch Nachdenken und Arbeiten viel erlangen. Du musst dich auch des Sprüchleins erinnern: der Tropfen Wassers durchlöchert endlich einen Stein, nicht mit Gewalt, sondern indem er offt darauf fällt. Hierdurch werden wir belehrt, dass die Wissenschaften nur durch unermüdeten Fleiss erhalten werden, so dass man nach dem Sprüchwort keinen Tag darff ohne Linie vorbey gehen lassen.“ — Diese Stelle finden wir in den Studien S. 92 mit unbedeutenden Aenderungen wieder. Auffallend ist auch, dass von dem Fux'schen Werke, wiewohl der Name Fux noch zwei Mal vorkommt, nur ein einziges Mal in den Studien die Rede ist, nämlich S. 96, wo es heisst: „Hier wird in der Cadenz von der Sept in die Quinte gesprungen, dies ist die bekannte Fuchsische Wechselnote, von ihrem Erfinder *), dem

*) Was beiläufig gesagt falsch ist, wie man bei Fux nachlesen kann.

k. k. Obercapellmeister Johann Fuchs also zugenannt, welcher das erste theoretische Lehrsystem über die Tonkunst unter dem Titel *Gradus ad Parnassum* verfasste, jenes berühmte Werk, das sein erhabener Mäcen, Kaiser Carl VI., zum Drucke beförderte." —

Als ich diese schlagenden Beweise für die Unächtheit der Beethoven'schen Studien Herrn Prof. Bischoff mittheilte, ersuchte mich dieser, doch nicht zu erlahmen im Dienste der Wahrheit und auch den ersten Abschnitt, die Generalbasslehre, noch einmal einer genauen Prüfung und einer Vergleichung, etwa mit Albrechtsberger's Generalbassschule, zu würdigen. Ich that es, jedoch in Bezug auf Albrechtsberger ohne Erfolg: dagegen fand ich in D. G. Türk's Anleitung zum Generalbassspielen, zuerst erschienen im J. 1791, die Quelle der sogenannten Beethoven'schen Studien und das Original der ganzen Generalbasslehre bis auf wenige Blätter derselben! Ich führe Türk nach der dritten Ausgabe, Halle 1816, an. Die Art der Abschreiberei ist gleich nun dem Anfang des ersten Capitels in den Studien zu ersehen, wo es heisst: „Alle Arten von Zeichen, welche die Begleitung angehen, heissen Signaturen." Bei Türk S. 23: „Die Ziffern und Zeichen, welche sich auf das Generalbassspielen beziehen, pflegt man insgesammt Signaturen zu nennen." Auf diese Weise geht es fort: die Notenbeispiele sind meistens ganz so wieder abgedruckt, wie sie in Türk stehen. Man vergleiche folgende Stellen:

Studien: S. 5 unten, bei Türk S. 49, §. 26.
6 — — — 47, §. 30. S. 48, §. 31.
7 — — — 46, §. 28.
8 u. 9 — — 46, §. 29.
9 unt. — — 48, §. 32.
10 — — — 49, §. 34.
11 — — — 50.
12 — — — 51.
13 u. 14 — — 52 u. 54.

Vom zweiten Capitel (7 Seiten lang) habe ich, ausser in einigen Kleinigkeiten (S. 21, bei Türk S. 59, §. 42) den Ursprung noch nicht auffinden können.

Drittes Capitel:
S. 21, bei Türk S. 57.
22, — — 61, 62, 63, 65.
23, — — 65, 102, 103.
24, — — 104.

Darauf folgen 10 Blätter, deren Quelle noch im Dunkel liegt: dann hilft aber für S. 55 Türk mit S. 322 u. 323, für S. 58 derselbe mit S. 128, §. 88, 89 aus.

Vom sechsten Capitel an geht die Sache ins Grosse. Dieses ist ganz das 6. Capitel Türk's, nur in verkrüppelter Gestalt. Freilich bedarf es eines geübten Blicks, um beständig auf der Fährte zu bleiben; ich gebe einige Andeutungen, wonach Jeder, den es interessirt, die andern Capitel durchgehen und vergleichen kann. Man nehme z. B. die ersten Notenzeilen auf S. 59 der Studien. Der erste Takt derselben steht bei Türk Seite 264 bei c. d. — der 2. Takt Seite 265 e. — der 3te 265 f. — der 4te 465 g und der 5te bei h. Mitunter geht es etwas kraus durcheinander, aber es ist Alles da. Sowie das 6. Cap. der Studien aus dem 6. von Türk gemacht ist, so ist dasselbe der Fall mit dem 7., 8. u. 9. Capitel, welche in denselben Capiteln bei Türk ihre Quelle haben. Zum 10. Capitel vergleiche man Türk Seite 139 u. folg.

Endlich hat die Abhandlung „Vom Recitativ" in den Studien (S. 338—348) ihre Quelle in J. G. Sulzer's Theorie der schönen Künste, Artikel „Recitativ" Th. IV. S. 4 der 2. Auflage, Leipzig 1799. Dieser Artikel hat 17 Seiten und 6 Notentafeln: die Plagiate der Studien kann Jeder leicht darin finden.

Doch lange genug habe ich die Spuren der gewissenlosen Schmuggler durch Schilf und Sumpf verfolgt. Ich habe „den Bau der Füchse" gründlich durchstöbert; eine unerfreuliche, mühevolle Arbeit — ich bin ihrer satt. Vielleicht finden Andere bei fortgesetztem Aufgraben aller Röhren noch mehr. Getrieben hat mich dazu das empörte Gefühl über die doppelte Schuld der Versündigung an Beethoven und an der musikalischen Lesewelt. Wie mancher Kunstjünger mag es sich vielleicht an seinem Munde abgespart haben, um den Preis für eine Reliquie Beethoven's zu erschwingen! Und was besitzt der arme nun, da wir seinen Glauben rücksichtslos zertrümmern mussten? — Ich enthalte mich weiterer Betrachtungen, die sich in Fülle darbieten; denn wie ein Dichter der Alten sagt:

Si natura negat, facit indignatio versum —

so müsste auch hier ein heiliger Zorn über den unverantwortlichen Frevel an einem grossen Namen die Feder führen.

Köln. **F. Derckum,**
Lehrer an der rheinischen Musikschule.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

* Brüssel, 25. Okt. Auf seiner Rückreise von Paris nach Berlin berührte Meyerbeer unsere Stadt. Es wurde gerade *Lucia di Lammermoor* gegeben, in welcher Oper Caroline Düprez,

die durch ihr Gastspiel schnell der Liebling des Publikums geworden ist, die Lucia sang. Der Componist der Hugenotten und des Propheten sass zwischen einigen Fremden im Winkel einer Loge: allein er wurde doch erkannt und die Nachricht von seiner Gegenwart verbreitete sich mit Blitzesschnelle. Der Capellmeister Hanssens improvisirte auf der Stelle eine überraschende Huldigung, indem beim Aufrollen des Vorhangs vor dem dritten Akt die Hauptscene aus dem ersten Akt des Propheten, das Terzett der drei Anabaptisten und der Chor der empörten Landsleute mit Kraft und Feuer aufgeführt wurden. Meyerbeer konnte sein Incognito nicht bewahren, der Director des Conservatoriums Herr Fétis d. Aelt. trat in seine Loge, um ihn im Namen der Brüsseler Künstler zu begrüssen und der gefeierte Tondichter konnte sich dem Beifallklatschen der Menge und allen auf ihn gerichteten Augen und Perspectiven nur allmälig entziehen. — Caroline Düpres macht hier *furore;* mit einer sehr anmuthigen Persönlichkeit verbindet sie eine schöne Stimme und die treffliche Schule ihres Vaters. Auch nach der Lucia wurde sie gerufen und ein Lorbeerkranz fiel zu ihren Füssen auf die Bühne.

Antwerpen, 22. Okt. Herr Armandi, ein früherer Zögling des Pariser Conservatoriums, befestigt sich durch seine schöne Tenorstimme und seine künstlerische Bildung immer mehr in der Gunst des Publikums. Als Gennaro in Lucrezia Borgia feierte er einen grossen und wohlverdienten Triumph.

Lortzing's einaktige komische Oper: „Die Opernprobe" ist mehrere Male in Berlin auf dem Friedrich-Wilhelms-Theater aufgeführt worden. Sie enthält ganz interessante Nummern, besonders in den Ensembles: allein durch die Solopartien eines Barons, der um die Tochter des musik-passionirten Grafen als verkleideter Sänger wirbt, und durch das meist passive Verhalten des Grafen selbst wird die Handlung in die Länge gezogen, und der Einfall, dass ein Kammermädchen als Capellmeister an der Spitze der Capelle des Grafen steht, die aus dessen Dienerschaft zusammengesetzt ist, ist zu wenig motivirt, um Theilnahme zu erregen. Bei Lortzings gewandter Feder und seiner grossen Bühnenkunde ist es zu verwundern, dass es ihm bei diesem kleinen Lustspiel nicht gelungen ist, eine durchweg spannende Handlung in das Stück zu bringen.

Berlin. Die erste öffentliche Prüfung der Friedrich-Wilhelmst. Realschule am 25. Sept. gab Gelegenheit die dort eingeführte Thomascik'sche Gesangsmethode in ihrer Wirkung zu beobachten. Die verschiedenen Klassen trugen 1, 2 und 3stimmige Lieder vor und der Lehrer der 1. Klasse stellte mit den Knaben 2stimmige Treffübungen an dem für diese Methode bestimmten Apparat „Gesangs-Telegraph" an. Nach den Resultaten dürfte dem Gesangunterricht in Volksschulen eine Umgestaltung bevorstehen. Hr. Thomascik hat während 20 Jahren dahin gestrebt, den Volksgesang, angemessen den Anforderungen der Gesangkunst, dadurch zu heben, dass er den Gesangschüler zu einer technischen und ästhetischen Fertigkeit ausbildet. Jeder Sänger soll mit Sicherheit von Noten singen und die Notenschrift wie die Buchstabenschrift selbstthätig gebrauchen lernen. Da das mit unserm complicirten Instrumental-Notensystem in der Volksschule bisher nicht wohl zu erreichen war, so hat Th. das Notensystem vereinfacht durch Annahme Einer Normaltonleiter, wodurch die verschiedenen Tonarten, Vorzeichnungen, Schlüssel und Notennamen wegfallen. Die Töne dieser Tonleiter bezeichnet er durch Zahlen, die die Entfernung vom Grundtone angeben. Die Normaltonleiter heisst demnach: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. 1 etc. Als Mittel zur Veranschaulichung der Tonintervalle gebraucht Th. die fünf Finger der linken Hand mit den Zwischenräumen derselben und ferner den Gesang-Telegraph, einen langen Stab auf einem Ständer, der 5 längere Querstäbe (die 5 Hauptlinien) und über und unter diesen mehrere kürzere Querstäbchen (Hülfslinien) hat. Diese Stäbe mit ihren Zwischenräumen stellen das Liniensystem dar, und Thomascik bedient sich bei Anwendung des beschriebenen Telegraphen einer beweglichen Note, die aus einem Stabe mit einem gefärbten Kopf besteht. Th. legt nun von der untersten Stufe an — mit Anwendung obiger Veranschaulichungsmittel — die Tonleiter zu Grunde und übt die verschiedenen Intervalle zunächst der diatonischen, später auch der chromatischen Tonleiter, anfangs ein- dann auch zweistimmig ein. Zugleich bildet er den Uebergang zur Notenschrift damit, dass er das Gesungene von allen Schülern gleich niederschreiben lässt. Für Ausweichungen nach anderen Tonarten, für rhythmische Geltungen etc. sind bestimmte Zeichen da, die Ref. bei der Kürze des Raumes nicht weiter andeuten kann. *V. Z.*

Lübeck. Der Organist H. Jimmerthal hat die Disposition der vom Orgelbaumeister J. F. Schulze aus Paulinzelle neu zu erbauenden St. Marien-Orgel veröffentlicht. Danach wird diese Orgel eine der bedeutendsten, vollständigsten und zugleich in der Façade grossartigsten, die es giebt. Sie wird vier Klaviere mit achtzig Stimmen, also mindestens den vierten Theil Stimmen mehr enthalten, als die hervorragendsten Orgelwerke Berlins. Zwölf Bälge zu 10 und 5 Fuss speisen dieselbe, dazu erhält sie 2 Windmagazine nebst 5 Ausgleichungsbälgen, welche zur Beförderung einer prompten Ansprache dienen. Der Umfang der Manuale beträgt 54, des Pedales 27 Tasten. Die Disposition hat dem An- und Abschwellen des Tones mögliche Sorgfalt zugewendet. Das vierte Klavier wird zum Crescendo und Decrescendo eingerichtet. Durch einen Mechanismus sollen die Pedale während des Spiels nach Belieben zum Erklingen und Schweigen gebracht werden; der Organist soll im Spiel mehrere Register des Manuals auf einmal je nach ihrem Geschlechte gleichzeitig zum Erklingen oder Verstummen bringen können u. s. w. Im Ganzen erhält dieses imposante Orgelwerk drei 32füssige, siebzehn 16füssige, dreissig 8 füss., dreizehn 4füssige, zwei 2füss., 7 Neben- (Quinten- und Terzenregister) und acht gemischte Stimmen (Mixturen); unter diesen sind vierzehn Rohrwerke, und zwar ein 32füss, fünf 16füss., sechs 8füss., und zwei 4 füssige Stimmen. *Fl. G.*

---

* Wien. Adam's „Giralda" gefällt hier durchaus nicht. Die Musik ist kraft- und saftlos, hat zwar hie und da eine hübsche Nummer, aber die Meisten zeichnen sich durch Mangel an melodiösem Fluss, durch Härte der harmonischen Fortschreitungen, durch Reminiscenzen und Gewöhnlichkeiten so aus, dass man den Componisten des Postillons von Lonjumeau meistens nur an der Gewandtheit der Instrumentation wieder erkennt. Für Deutschland ist das nichts. *)

Die Wittwe des berühmtesten Harfenspielers neuerer Zeit, Frau Parish-Alvars, geborene Melanie Lewy, ebenfalls eine ausgezeichnete Virtuosin auf der Harfe, ist von London nach Deutschland zurückgekehrt und wird in Berlin zuerst auftreten.

---

*) Ebenso ist es in Berlin gegangen. Unser Correspondent aus Paris hat das schon in seinem Brief vom 10. Okt. vorigen Jahres in Nr. 17 dieser Zeitschrift vorausgesagt. Aber die Theaterintendanten lesen wohl keine Musik-Zeitungen, sie haben an den Theater-Chroniken genug!
Die Red.

Amerika zieht nicht nur eine Menge von Auswanderern, sondern auch von Künstlern an und scheint wenigstens für die materielle Unterstützung der Kunst immer bedeutender zu werden. Wir erinnern an den grossen Absatz von Gemälden der Düsseldorfer Schule dorthin. Von Tonkünstlern weilt Jenny Lind immer noch dort; die Sängerin Catherina Hayes, „der Schwan von Erin", ist in New-York mit Jubel empfangen worden. Der Violinist Hauser aus Wien steht an der Spitze einer musikalischen Gesellschaft, welche die Sängerin Paredi und den Pianisten Strakosch zu Mitgliedern zählt und die bedeutendsten Städte der Vereinsstaaten und selbst Mexico mit grossem Erfolg bereist hat.

Jetty Treffz, welche in England als Liedersängerin eine seltene Popularität erlangt hat und Kücken's „Trab, trab" niemals genug wiederholen konnte, hat sich auf eine Villa bei Wien zurückgezogen, um ihre angegriffene Gesundheit durch Ruhe wieder herzustellen.

In Constantinopel bildet die italiänische Oper den Mittelpunkt der geselligen Vergnügungen. Das Gebäude ist neu und gross, die Decorationen und Maschinerie schön und gut, das Künstlerpersonal leidlich. Kapellmeister ist Donizetti, ein Bruder des verstorbenen Componisten. Aber das Publikum ist das unruhigste auf Erden. Das pfeift, stampft, klatscht, singt, heult durcheinander, wirft mit Apfelsinen um sich und liefert auf der Galerie, zuweilen sogar auch im Parterre, zwischen Türken, Malthesern, Bulgaren, Arnauten, Engländern, Soldaten und Matrosen aller Nationen ächt byzantinische Kämpfe. Die Parteinahme ist ausserordentlich lebhaft — ein begeisterter Schuster aus Cephalonia bezahlte jüngst seinen Eifer mit dem Leben: ein italiänischer Dolch traf ihn mitten im Parterre. Die deutschen Handwerker halten sich von solchen Scandalen fern, sie haben einen Männergesang-Verein, der sogar recht hübsche Concerte gibt, und oft klingt es bei Nacht von dem Ufer des Bosporus her: „Wer hat dich, Du schöner Wald" u. s. w.

Die stumme Sängerin. In englischen Blättern liest man: „Ein fast unglaubliches Ereigniss weckt bei Gelehrten und Musikern gleiches Interesse. Eine junge Schottin, taubstumm geboren, wie man uns sagt, ist vermittelst der sinnreichsten Uebungen nicht nur dahin gelangt, eine grosse Zahl Worte so deutlich auszusprechen, dass sie verstanden wird, und ihrerseits Andere einzig durch Beobachtung der Lippenbewegungen zu verstehen, sondern auch ein Lied ganz rein zu singen. In der That ist dies ein bis jetzt unerhörter Fall; ein wahres Wunder, einzig dem gelehrten Physiologen begreiflich, welcher die zur Erziehung seiner Schülerin nöthigen Vorbereitungen und Unterweisungen erfunden hat. Dieser Gelehrte ist ein Pole, der seit fünfzehn Jahren in Edinburg wohnt. Fern von seinem Vaterlande, ohne Kinder und dabei Besitzer eines unabhängigen Vermögens, wollte er sich die edle Befriedigung bereiten, durch seine persönliche Sorgfalt die Leiden eines jener unglücklichen Wesen zu lindern, welche nur geboren zu sein scheinen, um es zu beklagen, dass Gott sie an's Licht rief. Dieser mitleidsvolle Arzt hörte, ein taubstummes Kind, kaum drei Jahre alt, sei elternlose Waise, ganz arm, verlassen und hülflos. Die traurige Lage des unglücklichen Mädchens, ihr anziehendes Aeussere, der interessante Ausdruck ihres Gesichtchens bestimmten den Polen, sie zu adoptiren, und bald liebte er sie wie sein eigenes Kind. Sie wurde für ihn der Gegenstand der grössten Zärtlichkeit, der ungetheiltesten Sorgfalt. In fünf Jahren lehrte er sie sprechen und das Lied: *God save the Queen* singen, und der polnische Arzt schreibt in diesem Augenblicke eine Denkschrift, welche er verschiedenen europäischen Akademien vorlegen will. Nach solchem Gelingen fehlt fürwahr zum Fortschritte der Musik und zur vollen Befriedigung der Dilettanten nur Eines. In einer Zeit, wo Stumme Sängerinnen werden, thäte nichts weiter Noth, als gewisse Sängerinnen stumm zu machen".

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 73. **Cöln**, den 22. November 1851. **II. Jahrg. Nro. 21.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Der Vampyr.

Der Vampyr war für den Abend angekündigt. Da die Oper lange Zeit vorbereitet worden, hatte ich Musse genug gehabt, mich in diesen finsteren Charaeter hineinzudenken. Gar seltsam hatte mich die teuflische, hohnlachende Freude ergriffen, hinter welcher folternde Reue, tief nagender Schmerz schlummert, beides in der Musik so treffend und wahr wiedergegeben, besonders in der grossen Scene des zweiten Aktes, wo sich jener Wechsel der Gefühle gewaltsam Bahn bricht.

Kein Neuling auf der Bühne, betrat ich dieselbe an diesem Abend dennoch mit einem mir bisher unbekannten Gefühle von heftiger innerer Aufregung. Die Oper begann. Die Hexen und Kobolde hielten ihren nächtlichen Reigen; unter ihnen harrte auch ich der Ankunft des dämonischen Meisters. Die Erde öffnete sich und er erschien; eine lange Gestalt mit blitzenden Augen, in enganliegendes Roth gekleidet. Obschon des Teufels Kern mir gut bekannt war, konnte ich mich doch eines unwillkürlichen Grausens nicht erwehren, als er mit tiefer, hohler Stimme die Bedingungen meines Fortlebens aussprach. Besonders klang mir die Stelle: „Wenn bis heute Mitternacht er drei Opfer hat gebracht" — tief ins Herz hinein und als ich den Schwur zur Erfüllung des Verlangten that, schaute er mich so boshaft, hohnlachend an, dass ich unwillkürlich zusammenschrak. Ein sonderbares Gefühl befiel und verfolgte mich den ganzen Abend, so dass ich in steter Aufregung blieb.

Die Arie war vorbei; das erste Opfer kam und fiel und als mein Lachen hinter der Scene ertönte, wurde es mir leichter und wie ein drückender Alp wich es wenigstens für den Augenblick von mir.

Die hübsche Emy folgte meinen Schmeichelworten, meinen süssen Blicken und das letzte Opfer, Malvina, wollte ich mit übertriebener Hast zum Altare schleppen, als die verhängnissvolle Stunde schlug. Der Blitz traf, die Erde öffnete sich und im Nu lag ich im Pfuhle der Hölle — in dem dunkeln Raume unter dem Podium der Bühne. Als ich mich aufraffen wollte, glaubte ich ein leises, unterdrücktes Hohnlachen zu vernehmen. Ja, ja — aus einer finstern Ecke blickten mich ein Paar feurige Augen drohend an. — Starr blieb ich auf der Erde liegen, da klopfte mir Jemand auf die Schulter. Es war mein College, der Darsteller des Meisters. — „Ha ha!" lachte er: „Liegst Du doch da und starrst mich an, als ob ich der lebendige Gottseibeiuns wäre!" — Hastig raffte ich mich auf, eilte in die Garderobe und vertauschte die unheimliche düstere Kleidung mit dem nüchternen Paletot und Burnus.

Ich fuhr nach Hause, mein Nachtessen stand bereit, und nachdem ich die Thüre verschlossen, setzte ich mich hin, um noch einmal die Oper und meine Partie im Geiste durchzugehen, wie es von jeher meine Gewohnheit war. Doch unmöglich! Von der ersten Scene konnte ich nicht fortkommen; immer sah ich den stechenden teuflischen Blick des Meisters, immer hörte ich seine Worte: „Wenn bis heute Mitternacht er drei Opfer hat gebracht!" Eilf hatte es bereits geschlagen und nur zwei Opfer waren gefallen. Der Gedanke verfolgte mich unablässig; ich glaubte das heisere Lachen wieder zu hören.

Doch ich ermannte mich und griff nach der grossen Flasche voll trefflichem Ingelheimer, die vor mir stand.

Herrliches Blut der Reben! trefflich mundete es mir und leidenschaftlich sog ich es ein. Mir wurde immer weiter und leichter, ich brachte einen Toast nach dem andern aus, auf den lieben Meister Marschner, auf seinen Bois Guilbert, seinen Heiling, und als ich das letzte Glas auf das Wohl des armen Ruthwen leerte und die Nagelprobe machte, umgab mich plötzlich ein Gewölk und ich sank in die Ecke des Sophas. Da dröhnte von dem nahen Thurme furchtbar mahnend Mitternacht herunter, ich fuhr auf, das Glas, das ich noch in der krampfhaft geschlossenen Hand hielt, fiel auf den Boden, die Wolke schwand, und — da sassen sie alle um meinen Tisch herum, Ruthwen, Hans Heiling, der Templer und mein unheimlicher dämonischer Meister in seiner rothen, feuerfarbenen Tracht. Ich rieb mir die Augen und traute meinen Sinnen kaum. „Seid ihr gekommen, Gericht zu halten über mich?" rief ich aus — „sind dir, du höllischer Geist, zwei Opfer nicht genug?"

„Nein!" schrie der Rothe — dann fuhr er aber mit einem Lächeln, das man, wenn er kein Teufel gewesen wäre, für gemüthlich gehalten hätte, fort: „da Du aber auch das dritte gebracht, da Du mit satanischer Lust, deren ich mich selbst nicht schämen würde, sein rothes Herzblut gesogen und uns und unsern Vater hast leben lassen, so soll Dir auch Dein Lohn werden. Auch Du sollst leben! Heda! Was trinken wir?" — „Cyperwein!" sprach kräftig der Templer. — „Burgunder!" rief Ruthwen. — „Ich trinke nicht" sprach ernst und leise Hans Heiling. „Was? rief der rothe Meister — bist Du deswegen mit mir aus deinen Klüften heraufgestiegen, um unserm Kumpan nicht Bescheid zu thun?" — Während dieser Reden hatte ich die Gestalten staunend gemustert. Der Meister der Dämonen von heute Abend war's mit seinen blitzenden Augen, seinem heisern Lachen, in seinem rothen, eugen Kleide. Bois Guilbert, der Templer trug sein weisses Gewand mit dem rothen Kreuze auf der Brust. Heiling sass da als König der Elementar-Geister und Ruthwen erschien gerade so, wie ich selbst noch vor zwei Stunden angethan war. Was war zu thun? Rasch eilte ich nach meinem Schranke und holte mehrere Flaschen alten Hochheimer hervor. „Willkommen! Freunde" rief ich ihnen zu — „lasst Cyperwein und Burgunder, Herr Templer! seid gegrüsset am Rhein! Du, Ruthwen, koste einmal dieses weisse Blut um Dich zu bekehren und Du, Du lieber, trauter Berggeist, Du armer betrogener Mann! ertränke Deinen Liebesschmerz in diesem herrlichen Nass." — „Haha!" lachte der Rothe; — „habe ich euch nicht gesagt, zu einem würdigen Kumpane würde ich euch führen! Fort mit den Grillen und her mit dem Weine!" — Die hohen Römer waren gefüllt. Jeder, auch Heiling ergriff sein Glas; eine kleine Pause und aus Aller Munde zugleich schallte es laut: „Unserm Vater Marschner das erste Glas!" Und — hui! flogen die Römer an einander, dass es klirrte und tönte als hätten sie zu diesem Trinkspruche ihren besten Klang hergegeben. Jeder leerte den seinigen gründlich: der Vampyr schmunzelte leise: „ein kostbares Blut" — der Templer rief: „Bei meiner Rebecca! ein Trunk für den Grossmeister!" — Der Rothe schenkte ihm lachend von neuem ein.

Heiling schwieg. Ich näherte mich der edlen Gestalt, füllte sein Glas und das meinige und sprach dann leise zu ihm: „Hans, weg mit den trüben Gedanken an die Treulose! Sieh, wie das Glas Dir so lieblich entgegen schimmert, wie es Dich zum Kusse einladet. Nimm es auf und setze es an die Lippen, bei Gott! der Wein verräth Dich nie — er ist ja kein Mädchen." Die Andern lachten laut auf ob meiner Bemühungen um Hans; der Templer aber sprach fast höhnisch: „Sonderbar, dass die Menschenkinder den Heiling immer vorziehen, ihn hätscheln, den Weichling — ich denke, wir Andern, wir sind wohl kräftigere Naturen!" „Verzeiht Freunde" — rief ich rasch dazwischen; — „Alle seid ihr uns lieb und werth, doch weshalb der Heiling uns mehr anzieht will ich euch sagen. Du da, Ruthwen, bist der älteste Sohn des lieben Vaters Marschner. Als sein Geist Dich schuf, war er noch zu sehr von den gewaltigen Eindrücken befangen, den sein grosser Vorgänger, der unsterbliche Weber ihm hinterlassen. Unwillkürlich drängte seine schöpferische Kraft sich in die Formen, die Jener geschaffen, und daher ist in Dir so etwas von einem fremdartigen Element, das Dir aber gerade bei gar Vielen zu Statten kam. Du, Guilbert, stehst schon auf freien Füssen, ich möchte aber fast sagen: zu sehr gebrauchst Du Deine Freiheit, denn Dein furchtbar aufbrausendes Temperament riss Vater Marschner hin, vielleicht mehr für Dich zu thun, als gut war. Seine glühende, schöpferische Fantasie folgte Deiner unbändigen Leidenschaft Schritt für Schritt und etwas Grosses entstand da, doch für menschliche Kräfte schwer zu Erreichendes. Du, Heiling, aber bist der Edelste von Allen. Dein hoher Geist stieg herab auf die Erde und begeisterte das liebreiche Herz Marschner's; Du denkst, fühlst und leidest gleich den Menschenkindern und drückst Deine Gefühle, Deine Leiden auf eine so edle, tief

ergreifende Weise aus, dass die Menschen in Dir die Verkörperung ihrer Seele, den Ausdruck ihrer heiligsten, innersten Gefühle erschauen, und deshalb lieben sie Dich, den Jüngsten, vor Allen."

„Nach Deinem Spruch wäre also an uns nicht viel Gutes," sprach etwas verdriesslich der Templer, indem er dabei auf Sir Ruthwen deutete. „Ei was!" rief ich fast ärgerlich, „kann Marschner denn ungerathene Kinder haben? Unmöglich! Ihr seid echt deutsche Gebilde, aus begeistertem Herzen geflossen und deshalb dem Volke so lieb und werth. Ihr bringt ihm nicht seichtes Geklingel, eher entstanden als die Worte, die ihr aussprecht: Hand in Hand geht bei euch der Gedanke, die That mit der musikalischen Form. Ihr wandelt auf einem Erdreich, welches sich jetzt in lachender Ebene ausbreitet, dann schroffe Felsen und Klippen bedeckt, dann wieder tief im traulichen, schattigen Thale, in finsterer Schlucht sich hinzieht und dem doch all überall die herrlichsten Blumen der Melodie entspriessen, hier glänzend und schimmernd in prachtvollen Farben, dort still und bescheiden, dort wieder verwachsen und wild verschlungen aber immer und überall edel, sinnig und unter deutschem Himmel erblüht. Aus deutschem Herzen entsprossen kennt und begreift euch das Herz des deutschen Volkes und liebt euch deshalb auch über Alles."

„Und mich kannst Du vergessen!" lachte der Rothe dazwischen. — „Ha Du! Du lebst ja mehr oder weniger in allen Dreien und noch dazu in vielen andern poetischen Gebilden, die den Menschen lieb und theuer sind!" — „Ja" — sprach der Rothe darauf schmunzelnd — „der Teufel ist auch das liebste Spielzeug des deutschen Volkes, er ist innig mit seiner Fantasie verwachsen und wo er fehlt, findet es die Poesie meistens nicht nach seinem Geschmacke. Siehst Du, deshalb gibt es so viele musikalische Werke, die spurlos vorübergehen, weil ich darin fehle. Aber wo nur ein Zipfelchen von mir zu sehen ist, da eilt das Volk hin und ergötzt sich durch das Schauerliche, was ihr Romantisch nennt, das aber von mir herstammt." — „Nun, nun" — erwiderte ich — „es gibt doch auch gute Werke, die ohne Dich Lieblingsstücke des deutschen Volkes sind." — „Des Volks?" — brauste der eigensinnige Teufel — „das ist nicht wahr. Ich muss dabei sein, sonst taugt das Ganze nicht für Dein Volk. Oder glaubst Du etwa, die französischen oder gar russischen Intriguengeschichten mundeten dem Volke? Keineswegs, bald sind sie verschwunden, während meine Schutzbefohlenen leben werden. Schau Dir nur vor allen den kostbaren Freischütz an, den Faust, den Don Juan und mein liebes Donauweibchen! Ha! lacht nur! das sind deutsche Gebilde. Das Kind lernt sie schon mit dem Mutter- und Vaternamen kennen, denn zugleich mit denselben prägen sich ihm ihre Melodien und Bilder in sein Gedächtniss ein. Ewig werden sie leben und sollte auch eines oder das andere scheinbar untergehen, sollte das fünfmal neu geborne Donauweibchen verschwinden, sicher wird es in einer verjüngten Gestalt aus den Wogen der Zeit als Undine oder als Loreley wieder auftauchen."

„Ja, ja, so ist's," — rief ich aus. — „Wohl dem Volke, das sich an euren kräftigen Gestalten, an euren tief aus dem Innersten kommenden Klängen erfreut. Wohl dem Künstler, der sich für euch begeistert, er hat Herz und Sinn für die deutsche Kunst!" Da sprach der Templer: „Ich kannte unter vielen Einen, der so dachte und mich besonders liebte, Hammermeister geheissen; doch die allzu grosse, unbändige Liebe zu mir hat ihn in's Unglück gebracht" setzte er leise hinzu. — „Und ich," sprach Ruthwen, „weis Einen, der mich vor Allen werth hält, ihn hab' ich begeistert und noch jetzt schafft und leistet er Grosses und Tüchtiges: Genast ist sein Name." — „Ich," — rief Heiling — „ich kenne nur wenige und unter diesen nur Einen, der mich recht erfasste, der mein zweiter Vater ist: Eduard Devrient." Bei diesem Namen zuckte der Rothe behaglich zusammen, er mochte wohl an Einen des Namens denken, der ihn hoch verehrte und „Ludwig" hiess.

„Lieber, trauter Geist," rief ich Hans Heiling zu, „gewähre mir, dass auch ich Dich ganz erfasse, denn Dich liebe ich vor Allen. Sei Du mit mir, wenn ich wieder berufen werde, Dich dem Volke vorzuführen, auf dass dann mein Gebilde Dir gleiche!"

„Es geschehe, wie Du willst," sprach leise der Berggeist, doch leiser noch flüsterte er mir zu: „Um Eines doch bitte ich Dich, trauter Freund. Du musst an die Liebe glauben, denn sonst wirst Du mein Wesen nicht erfassen!" Ich sank an seine Brust und wollte ihm eben einen Kuss auf die bleichen Lippen drücken, ihm gestehen, dass ich — als plötzlich ein furchtbarer Schlag geschah. — Ich schrak zusammen und rieb mir die Augen. Ich lag am Boden, neben mir das dritte, unglückselige Opfer, die Flasche in Scherben. Der helle Tag schien durch die Scheiben, an die Thüre pochte es stark, drauf erschallte die Stimme des Theaterdieners: „Auf allerhöchsten Befehl heute Abend Hans Heiling, Oper von Marschner."

„Hans Heiling!" rief ich freudig. „Also doch nicht geträumt!" Rasch sagte ich durch die Thüre zu und indem ich auf die Stelle blickte, wo so eben noch Heiling sass, rief ich: „Nun, geliebter Geist, halte mir Wort, sei Du heute Abend mit mir, erleuchte, begeistere mich, auf dass ich Deiner und Deines Vaters würdig werde!" *P—e.*

Berliner Briefe.

Den 15. November.

Sie wissen, dass Frl. Wagner unserer Bühne auf zehn Jahre gewonnen ist. Dass wir die begabteste und genialste dramatische Sängerin der Gegenwart die unsrige nennen dürfen, dass ausländisches Geld nicht den Sieg über den Ernst deutscher Kunst davongetragen hat, darüber in die allgemeine Freude mit einzustimmen, hat wohl ein Jeder gerechte Ursache; um so mehr aber dürfen wir verlangen, dass Frl. Wagner nun auch im vollsten Sinne des Worts dem Geiste der deutschen Kunst Ehre mache, dass sie ihre mächtigen geistigen und physischen Mittel nur im Dienste der Wahrheit und Schönheit verwende, dass sie sich von Allem reinige, was blos auf den Effect und auf die klatschenden Hände der stupiden Menge berechnet ist. Wenn es irgend einen Ort in der Welt gibt, wo es dem Künstler möglich ist, sich nur auf den gebildeten Theil des Publicums zu stützen, so ist es Berlin; der Zusammenfluss so vieler Intelligenzen aus ganz Deutschland hieher hat neben dem ursprünglichen Berlin, das eben so gut seine Beschränktheit und seine Rohheit hat, wie jede andere Stadt, ein anderes höheres Berlin aufgerichtet, das als der Mittelpunkt des geistigen Lebens mindestens für Norddeutschland gelten muss und das in der Regel jenem Stock-Berlinerthum gegenüber das letzte Wort behält. Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir behaupten, dass Frl. Wagner seit ihrem Engagement an unserer Bühne bereits Fortschritte in der Reinigung ihres Geschmacks gemacht hat; zwar liess sie uns noch letzthin im Oberon einen der tiefen Töne hören, die eine verzerrte Copie der männlichen Bruststimme sind, aber diese Auswüchse werden seltener. Dass an feinerer Ausprägung eine jede der Rollen, die Frl. Wagner auf ihrem Repertoire hat, mit der Zeit gewinnen wird, lässt sich bei der fast leidenschaftlichen Energie, mit der die Künstlerin den Pflichten ihres Berufs obliegt, erwarten. — Die Umgestaltung, die durch das Engagement des Frl. Wagner und der Herren Formes und Bost in unsern Opernverhältnissen eingetreten ist, veranlasst mich, unsere Kräfte sämmtlich zu überblicken. Dass wir in diesem Augenblick die beste Oper in Deutschland haben, scheint mir ausser Zweifel; doch fehlt freilich noch Manches, um das Ideal einer Oper auch nur annähernd zu realisiren. Neben Frl. Wagner ist Frau Dr. Köster vorzüglich geeignet für hohe Sopranpartien, namentlich aber für Charaktere, die eine gewisse Schärfe des Tons vertragen. Frau Herrenburger-Tuczek sang noch vor Kurzem im Liebestranke sehr anmuthig. Die Frische des Organs scheint nur momentan verschwunden gewesen zu sein; Gewandtheit im Gebrauche der Stimme und graziöse Lebendigkeit in der Auffassung sichern dieser Sängerin für das leichtere Genre dauernde Auszeichnung. Frl. Trietsch ist für zweite Partien vorzüglich, für erste verwendbar; der Klang ihrer Stimme ist klar und leicht ansprechend. Ausser diesen vier Sängerinnen sind noch Frau Bötticher und Frl. Gey (Altistin) zu nennen; beide sind in zweiten und dritten Partien vollkommen ausreichend; Frau Bötticher hat sogar fast eine schönere Stimme als unsere Primadonnen; der geringe Umfang ihrer Stimme und die geringe Biegsamkeit derselben machen es ihr aber unmöglich, sich in ersten Rollen auszuzeichnen. Unsere Tenoristen sind Mantius, Pfister, von der Osten, Formes, Heinrich, Friese; im Anzuge sind noch Krüger und Arnurius, ersterer ein Schüler des Fräul. Bahnigg aus Breslau, letzterer ein Schüler Dorn's. Hr. v. d. Osten wird in kurzer Zeit unsere Bühne, die seine reizvolle Stimme nicht zu füllen vermag, verlassen; über Pfister habe ich in meinen Briefen oft Jeremiaden angestimmt, und leider hat die Stunde noch nicht geschlagen, wo wir diesen so ungeschulten und geistlosen Sänger vollständig werden entbehren können; Heinrich und Friese werden in kleinen Rollen beschäftigt; Formes ist in diesen Tagen auf ein Jahr engagirt worden. Ich verspreche mir viel von diesem Sänger. Seine klangreiche und wenn auch nicht starke, aber doch ausgiebige Stimme hat zwar noch nicht den leichten und klaren Tonanschlag gewonnen, ist aber auf dem besten Wege dazu, und wird dann erst in ihrer ganzen Schönheit hervortreten. Seine Auffassung ist natürlich und lebhaft; ein jugendlich fröhlicher Sinn scheint seine Leistungen zu färben. Er hat sich schnell in Gunst zu setzen gewusst; möge er durch ernste Studien sich noch Achtung und Bewunderung erringen. Der Bass ist vertreten durch den in manchen Rollen noch immer tüchtigen Zschiesche, durch Krause, der schon wegen seiner herrlichen

Stimme ein höchst schätzbares Mitglied unserer Bühne ist, Salomon, der Talent für's Dramatische, aber eine schlechte technische Ausbildung hat. Neu hinzugekommen ist Bost von Riga, ein denkender und feiner, aber etwas trockener Komiker; seiner nicht schlecht klingenden Stimme fehlt der elastische Schwung, in dem vielleicht der höchste sinnliche Reiz des Gesanges liegt; da wir aber vorläufig von keinem bessern Bass-Buffo wissen, so können wir mit seinem Engagement zufrieden sein. Kleine Basspartien geben die Herren Weygold, Mickler, Kürten und Lieder. Capellmeister sind Dorn und Taubert, beide in ihrem Genre vorzüglich, jener energisch, umsichtig und vorzugsweise für Spontini und Meyerbeer geeignet, dieser ein echter Repräsentant des feinen Berlinerthums. Möge der frische Zug, der in unser Repertoire gekommen ist, fortdauern; die Mittel sind vorhanden, um recht Bedeutendes in's Leben zu rufen.

Der Stern'sche Gesangverein führte am Todestage Mendelssohn's den ersten Theil des Paulus, einen Chor aus dem Oedipus Coloneus und die hinterlassenen Stücke aus der Loreley am Clavier vor einem eingeladenen Publicum auf. Der Verein bewährte durch präcise und frische Ausführung der Chöre seinen alten Ruf; da wir das Finale der Loreley bald mit Orchester hören werden (in dem Dombau-Concert, das ursprünglich schon im vorigen Winter statt finden sollte und nun für den 29. November annoncirt ist), so verschiebe ich bis dahin meinen Bericht über die interessanteste Hinterlassenschaft des letzten Heros der Tonkunst. Die Singakademie gab am 13. November mit Begleitung von Blechinstrumenten (letztere unter Direction des auf diesem Gebiet durch grossartige Combinationen rühmlichst bekannten Wieprecht) ein geistliches Concert in der Garnisonkirche. Neu war ein Magnificat (Lobgesang Mariä) von Flodoard Geyer, das namentlich in seinen energischen Sätzen Auszeichnung verdient; der hundertste Psalm von Fr. Schneider, für 4stimmigen Männerchor componirt, kam ebenfalls zum ersten Male zur Aufführung. Frl. Marschalk, eine junge Dame, die, aus Danzig gebürtig, unter Leitung des Hrn. Mantius sich für den Theatergesang ausbildet, imponirte durch ihre schöne und wahrhaft grossartige Altstimme; sie würde ein Schatz für Bühnen ersten Ranges sein, die im Stande sind, einen Alt auf den ihm angemessenen Gebiet ausschliesslich zu beschäftigen.

In den Trio-Soiréen hörten wir ein neues Trio von Teschert, einem noch jungen Componisten und Schüler von Marx, das sich durch Gediegenheit und Geist in einem hervorragenden Grade auszeichnet. Das Vorbild des talentreichen Musikers ist Beethoven, den er aber nicht in äusserlicher Weise nachahmt, sondern frei und eigenthümlich reproducirt. Am gelungensten war das Scherzo, das überhaupt dem geistreichen und pikanten Wesen der Gegenwart am meisten zusagt; am wenigsten gelungen wohl das Adagio, das nur aus einem tiefen und in sich lebenden Gefühl hervorquellen kann.

G. E.

Pariser Briefe.

[Drittes Opernhaus — *Mosquita*, Oper in 3 Akten von *X. Boisselot* — *Murdock* der Bandit, Oper in 1 Akt von *Gautier* — *La Sérafina*, Oper in 1 Akt von *St. Julien*.]

Der Sommer ist vorbei. Wäre ich ein ächter Correspondent vom Fach, so würde ich sagen: „Gott sei Dank! Jetzt ist die *Saison* wieder da, wo der Frost die Menschen schüttelt, mir aber warm wird, wo die grüne Saat auf dem Felde sich duckt und den Kopf hängt, mein Waizen aber blüht — denn nun schiesst der Stoff für meine Briefe an die rheinische Musikzeitung wieder wie Pilze aus der Erde!" Aber leider habe ich mich noch nicht zu einer solchen Correspondentennatur eingefleischt und verknöchert; trotzdem, dass ich Jahrelang der grossen Kokette Paris, die für die meisten Menschen nur in ihrer Winter-Toilette anziehend ist, emsig den Hof mache, ist in mir doch noch so etwas von deutscher Unbeholfenheit geblieben, welche unter *Saison* lieber die schöne Jahreszeit als die Theater-, Concert- und Ballperiode versteht. Du glaubst nicht, was ein hübscher Sommer in den reizenden Umgebungen von Paris für Annehmlichkeiten hat: nur im Sommer ist es einem hier vergönnt ein Mensch zu sein. Im Winter fasst dich die ungeheure Civilisationsmaschine beim Kragen, wirft dich in ihre Cylinder, schleift dich durch ihre Appretur-Walzen, und speit dich am andern Ende als salonfähiges Mitglied der Gesellschaft wieder aus, wobei durch einen kleinen Druck auf dein Herz die letzten Spuren vom Menschlichen, das etwa noch an dir sein könnte, so platt und glatt gemacht werden, dass dich deine besten Freunde nicht wieder erkennen. Aber im Sommer kannst du dem erbarmungslosen Ungeheuer ausweichen und das thue ich bei jedem heitern Sonnenblick nach gethaner Arbeit — dann gehts hinaus auf die Felder und Hügel, an die Ufer der Seine, in die Parks und Haine — da mache ich mich

breit und komme mir vor wie ein derber Ursprünglicher; eine Musard'sche Quadrille, ein Walzer von Labitzky, oder — was ungefähr dasselbe ist — eine Ouvertüre der neuesten französischen Schule geniesse ich dann ganz *con amore*, denn meine Kennermiene wird nicht belauscht und ich brauche dir keine Kritik darüber zu schreiben.

Weil es nun aber — und das ist noch ein Trost! — viele Menschen hier gibt, die eben so denken wie ich, so ist der Pariser Sommer bei den Musikern vom Handwerk und besonders bei den Theaterdirectionen gar sehr verschrieen: weil sie die Blumen auf seinen Feldern nicht kennen, so schelten sie ihn (freilich etwas burschikos) einen Naturlümmel, der die Blüthen und Knospen der Kunst zertrete. Ja, sie behaupten, Natur und Industrie hätten sich in gesetzwidriger Verbindung gegen sie verschworen, denn wie jene locke, so stehe auf der Stelle diese mit dem höllischen Dampfwagen bereit, um alle Welt der Buhlerin in die Arme zu führen. Anstatt in die Theater, gehe das Publikum auf Reisen, und die Wenigen, die zu Hause blieben, seien dem andern Dampf, der zweiten Erfindung der Hölle, dem Dampf der Cigarren verfallen.

So riefen sie mehrere Jahre lang „sobald die ersten Lerchen schwirrten", und von ihrem Standpunkte aus mit einigem Recht. Denn so lange die Eisenbahnen nur bis Versailles, bis St. Germain u. s. w. liefen, führten sie allerdings mehr Leute aus Paris hinaus, als herein. Jetzt aber, wo sie die Hauptstadt mit allen Provinzen verbinden, hat sich das ausgeglichen und diesen Sommer hat der Zuzug der Fremden, Inländer und Ausländer, wohl reichlich den Ausflug der Pariser ersetzt. Paris bleibt stets der Zielpunkt der Sehnsucht der jungen Welt in Frankreich von den Pyrenäen bis zu den Ardennen, von dem Kanal bis zur Rhede von Marseille; der französische Jüngling denkt eher an Paris, als an die Liebe, und ist das Letztere einmal ausnahmsweise der Fall, so kann man bei einem Conflict hundert gegen eins wetten, dass er die Geliebte einer Reise nach Paris opfert. Und wer würde es wagen nach der Heimath zurückzukehren, ohne die Pariser Theater besucht zu haben? Deswegen haben sich diese im vergangenen Sommer im Ganzen gut gestanden, ohne gerade viel Neues zu bringen. In den Foyers konnte man alle französischen Dialekte hören und mitten darunter englisch, deutsch, italiänisch, spanisch und was sonst noch vom Thurm zu Babel heruntergefallen ist; in allen Sprachen wurde bezahlt und das war für die Directuren die Hauptsache. Freilich scheiterte der Riesenplan eines achttägigen Festes zu Ehren der Universal-Industrie, aber nicht aus Mangel an Fremden, sondern aus Ueberfluss an Marktschreierei. Schade! ich hätte gern am ersten Tage die *Marche triomphale de l'industrie universelle*, am zweiten die *Exposition d'agriculture*, *d'horticulture etc. etc.* gesehen, besonders auf die *et cetera's* war ich gespannt, weil die am leichtesten herzustellen waren, und für den dritten Tag hatte ich mich schon mit smaragdenen Augengläsern und silbernen Gehörtrichtern versehen, um das heroische Ballet mit Gesang und Sinfonie, ausgeführt von 2500 Künstlern zu geniessen. Alles vergebens!

Aber ein anderer Plan ist wirklich ins Leben getreten, ein drittes Opernhaus, oder wie man hier pomphafter sagt: *une troisième scène lyrique*, und diesem Unternehmen hat man den Namen *Opéra national* gegeben, weshalb denn auch wahrscheinlich gleich die zweite Oper in dem neuen Nationaltheater Rossini's Barbier von Sevilla war. Der Gedanke einer Nationaloper ist nicht neu: seit 30 Jahren hat man drei Versuche gemacht, ihn zu verwirklichen — sie sind alle drei misslungen. Den letzten hatte Adam im J. 1847 gewagt, in demselben Hause, dem ehemaligen *Théâtre historique* von A. Dumas, worin auch jetzt die neue Oper spielt. Die Revolution von 1848 zertrümmerte zwar nicht das Haus, aber doch das Unternehmen. Jetzt hat man den Musentempel im Innern umgebaut und das sehr zweckmässig — die Akustik war übrigens von Anfang an vortrefflich —; an glänzender Ausstattung ist auch nichts gespart worden, Gold auf weissem Grunde, amaranthfarbene Draperien und Polster u. s. w. Am ersten Rang strahlen in goldenen Buchstaben die Namen Boieldieu, Weber, Herold, Bellini, zu den Seiten des Prosceniums die Büsten von Gluck und Lully, über dem Vorhang die Namen Dalayrac, Cherubini, Gretry, Mozart. Der Unternehmer ist ein Herr Séveste. Trotz dieses Luxus soll das dritte lyrische Theater, genauer genommen das zweite für komische Opern, für das Volk bestimmt sein: aber ich bin bange. Das Volk hat kein Geld, das Publicum der Logen und der sammtenen Lehnstühle muss die Sache halten, und dies Publicum will Berühmtheiten auf der Bühne hören. Berühmtheiten aber machen gewaltige Ansprüche an den Beutel des Unternehmers und man ist auch überhaupt im Irrthum, wenn man glaubt, dass Frankreich Ueberfluss an tüchtigen dramatisch-musikalischen Talenten habe: sie sind in Deutschland viel häufiger zu finden. Der Unterschied ist nur der, dass der Franzose mehr Zeit und Fleiss auf die

Ausbildung seiner Naturgaben verwendet, wo er dergleichen entdeckt, und dass Paris bessere Bildungsanstalten und Lehrer dafür hat.

(Schluss folgt.)

Zweites Gesellschafts-Concert in Cöln, unter Leitung des Hrn. Mus.-Dir. Weber.

Dinstag den 18. November.

Im ersten Theil hörten wir Spontini's Ouvertüre zur Vestalin, die Gesangsscene aus Weber's Freischütz „Wie nahte mir der Schlummer", vorgetragen von Frau Knispel geb. Fischer aus Darmstadt, Violinconcert von Vieuxtemps in *E dur* gespielt von Hrn. Theodor Pixis, und den „Sommer" aus Haydn's Jahreszeiten: im zweiten Theil Beethoven's Sinfonie Nr. VIII. in *F*.

Spontini's herrliche Ouvertüre wurde mit Genauigkeit und Feuer gespielt, die *piani* und das lange *crescendo* waren gut, auch sind wir mit dem Tempo, welches Hr. Mus.-Dir. Weber nahm, einverstanden, wiewohl Spontini den Hauptsatz mit dem Berliner Orchester noch um ein Härchen schneller nahm. In der Einleitung liess Spontini vom Eintritt der Hoboe an das Tempo allmälig etwas vorangehen, die Hörner in den zwei letzten Takten aber wieder zurückhalten: wir glauben uns zu erinnern, dass diese Vortragsweise auch in der Partitur durch *insensibilmente meno sostenuto* bezeichnet ist — wo nicht, so steht wenigstens die Tradition darüber fest.

Frau Knispel, welche als Fräul. Fischer auf dem Musikfeste in Aachen, wenn wir uns nicht irren im Jahre 1843, mit Beifall gesungen hat, ist im Besitz einer reinen, weichen Solostimme, die aber für den Concertsaal der erforderlichen Frische und Kraft entbehrt. Die langsamen Stellen der Arie trug sie mit einfachem Ausdruck und gewissenhafter Treue vor: bei den schnellern Tempi fehlte das dramatische Feuer.

Herr Pixis führte uns die gross und breit angelegte Composition von Vieuxtemps auf eine bewunderswerthe Weise vor. Der Componist huldigt in seinen Concerten nicht dem Geschmack der Menge, er giebt ernste Musik in Form von Sinfoniesätzen mit concertirender Violine. Für diese schreibt er dann aber so, dass er trotz der innigen Verwebung der Solostimme mit dem Orchester ihr doch eine Aufgabe zutheilt, welche nur derjenige Spieler lösen kann, der auf der Höhe der musikalischen Kunst und der Technik zugleich steht. Jeder andere sollte doch ja davon bleiben. Wir haben Herrn Pixis noch niemals seine Meisterschaft im ganzen Umfange des Worts so bewähren hören wie dieses Mal. Treffliche Auffassung des Ganzen, ein voller gediegener Ton, der mit der schlechten Akustik des Saals den siegreichen Kampf bestand, Reinheit und staunenswerthe Sicherheit in Doppelgriffen aller Dimensionen, bewusster Adel im Tragen der Melodie, Leitern von Staccato's, in denen keine Sprosse auch nur um eine Linie zu nah oder zu weit von der andern war, wie man das sonst selbst bei tüchtigen Geigern oft findet, Alles das zusammen, beherrscht von einer ächt künstlerischen Ruhe, die auch bei der Leidenschaft nie das Maass des Schönen vergisst, bildete die Darstellung des Kunstwerks, womit Hr. Pixis uns erfreute.

Es folgte der „Sommer" aus den „Jahreszeiten" von Haydn, wobei unser Chor wieder ganz vortrefflich war, besonders im Gewitter, diesem Original aller spätern Stürme bis auf Rossini und Halévy herab. Die gestossenen Viertel des „Schmetternd krachen Schlag auf Schlag" wurden vom Alt und Bass mit einer Gewalt und Tonfülle herausgesungen, dass man versucht wurde, sich irgendwo zu bergen, um nicht getroffen zu werden. Die Einsätze waren dieses Mal besonders gut in allen vier Stimmen; Einübung und Direction verdient die grösste Anerkennung. Die Soli wurden von Frau Knispel, Hrn. Koch (Tenor) und Hrn. Dumont-Fier (Bass) gesungen: Letzterer trug die Recitative und die Arie des Simon recht gut vor, so wie Hr. Koch in der Cavatine aus *E dur* „Dem Druck erlieget die Natur" sich als ausdrucksvollen Sänger, der stets weiss, weshalb so und nicht anders, bewährte. Im Terzett aus *F dur* inseachte Hannchen dem „Zirpen der Grille" etwas zu lange, die ersten Pulte waren so galant, darauf zu warten, die andern nicht, der schlichte Ackersmann Simon dachte: Ehrlich währt am längsten! und liess nach richtig gezählter Pause „den Frosch aus dem Sumpfe" los, wodurch denn ein Landschaftsbildchen entstand, dessen Staffage sich auf einen Augenblick etwas verschob, bis der Dirigent den Hörnern das Zeichen gab, die denn mit ihren Abendglockenschlägen in *Es* Alles wieder in schönster Eintracht nach dem Dorfe führten.

Die Krone des ganzen Concerts war die achte Sinfonie von Beethoven, über deren feine, genaue und glänzende Ausführung in allen Sätzen wir dem Herrn Dirigenten und dem Orchester die höchste Befriedigung aussprechen müssen, die das ganze zahlreich versammelte Publikum theilte.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

** Wiesbaden den 15. Nov. Gestern feierte unser Theater ein grosses Fest: das erste Auftreten der Mad. Sontag als Regimentstochter. Schon seit mehrern Tagen waren sämmtliche Billets verkauft, und zahlreiche Kunstfreunde aus dem Rheingau hatten viele Stunden Weges umsonst gemacht, da es eine Unmöglichkeit war, auch nur noch das kleinste Plätzchen zu bekommen. Mad. Sontag sang und spielte ihre Rolle mit einer Vollendung, wie wir dieselbe noch nie gehört. Mit jeder Nummer steigerte sich der Beifall, und man musste wahrlich fürchten, der sonst so feste Bau unseres Theaters könne einem solchen Sturm nicht widerstehen. In der Schlussscene sang Mad. Sontag als Einlage eine Polka mit Variationen von Alary, welche Composition die Grossartigkeit ihrer Kunst eigentlich erst recht zur Schau trug, und sie gab darin den Beweis, dass sie in Bezug auf Vocalisation unerreicht dasteht. Das Hervorrufen und Blumenwerfen wollte kein Ende nehmen, und erst nachdem die Polka wiederholt worden war, entschloss sich das Publikum das Haus zu verlassen. Wir können nicht umhin, unsere vollkommenste Befriedigung auszusprechen über das ganze Ensemble. Vor Allem aber ist es Herr Haas, welcher die Rolle des Sulpiz wirklich ausgezeichnet sang und spielte, und man konnte deutlich sehen, dass der gefeierte Gast auf's Vollkommenste seine Leistung würdigte. — Herr Kron vom Mainzer Stadttheater sang den Tonio auf sehr befriedigende Weise. Chor und Orchester waren unter unsers tüchtigen Kapellmeisters Schindelmeisser Leitung ausgezeichnet. Wie wir hören wird Mad. Sontag noch einmal und zwar als Martha auftreten, was uns um so mehr freut, da diese Oper hier sehr beliebt und sehr gut besetzt ist. Herr Haas kann den Plumkett zu seinen besten Leistungen zählen.

Berichtigung
In Sachen von „Beethoven's Studien".

In dem Abdrucke des Aufsatzes des Hrn. Prof. A. Schindler in Nr. 16. der Leipz. N. Zeitschrift für Musik ist ein Druckfehler wesentlicher Art. Die Antwort Beethovens, als Herr S. ihm das bewusste Heft vorhielt, lautete: „Ah, Beispiele von Albrechtsberger, die er für seine Schüler ausgearbeitet hat". In dem

besagtes Abdruck steht: „für seinen Schüler", was einer irrigen Vermuthung Raum geben könnte. Uebrigens bestand jenes Heft aus höchstens 5 bis 6 Bogen, d. h. höchstens zwölf geschriebenen Seiten, wie Herr S. uns schreibt. Auf dessen Ersuchen veröffentlichen wir diese Berichtigung.

Die Redaction.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 74. **Cöln,** den 29. November 1851. **II. Jahrg. Nro. 22.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Die Tonarten und Farben im Menschenleben.

Bunt ist das Leben, warum sollte bunt nicht auch die Musik sein, die Kunst, in welcher sich alle Einzelheiten unseres Innern, alle Regungen des Gemüthes, alle Richtungen des Geistes im lebhaftesten, im treuesten, im glänzendsten Bilde wiederspiegeln? Gewiss, auch die Musik hat ihre Farben, welche sie, indem sie dieselbe zum reizvollsten Zaubermittel für die Sinne und das Herz, ja sogar zum belebenden Element für den Willen machen, als Schwesterkunst der Malerei erscheinen lassen. Oft nennt man das in der Musik, was richtiger Schattirung heissen sollte, den Wechsel zwischen Licht und Schatten, Stark und Schwach in seinen einzelnen Entstehungsphasen und Abstufungen, schon Farbe, Colorit. Wir aber glauben, dass man Letzteres nur in den Tonarten zu suchen habe und nach sorgfältiger Prüfung und Vergleichung derselben unter einander finden müsse. Als einen Versuch solcher Betrachtungsweise wollen wir nachfolgende Parallele mittheilen, wobei wir uns jedoch aus verschiedenen Gründen von den *Moll*-Tonarten absehend, auf eine Charakteristik der *Dur*-Tonarten beschränken mussten.

Die *Dur*-Tonarten spiegeln alle Farben und Farbennüancen des Menschenlebens wieder, wobei sie sich gleichsam geschlechtlich paaren und einen vollständig in sich abgeschlossenen Kreis bilden.

C- und *G-dur.* Wie im Prisma, dem künstlichen so wohl als dem natürlichen des magischen Regenbogens, alle bunten Strahlenbrechungen dem weissen Lichtstrahle entquellen, so bieten diese beiden Tonarten den Ausgangspunkt für die nachfolgenden dar. Beide sind das Weiss, *C* heller und greller, *G* milder, weicher. Während sie aber beide die Farbe der reinen Unschuld tragen, sind sie in ihrer Einfachheit, Leichtheit, Naivetät und Heiterkeit der Ausdruck für die Kindheit des Menschen, die Ausgangsphase unseres Daseins. *C* trägt jedoch ein helleres und grelleres Weiss als *G*, es gleicht einem sonnenbeleuchteten Schneefelde zur Mittagszeit, es ist die übermüthige Lust des Knaben, der von Gesundheit strotz, und frisch und ausgelassen dahinläuft. *G* ist milder und weicher, gleicht an Weisse mehr dem Schneeglöckchen und giebt die minder geräuschvolle Freude des bescheideneren, sanfteren, und doch so heiteren, seelenvergnügten kleinen Mädchens wieder. Während der Junge jauchzend Schneemänner aufbaut, spielt das Töchterchen stiller mit dem Puppenkinde, während der Erste den schmelzenden Schnee noch erfasst, um daraus feindselige Bomben zu kneten, holt das Mädchen die Schneeglöcklein und Gänseblümchen darunter hervor und windet sie zu einem Kränzchen.

D- und *A-dur.* Die beiden kindlichen Tonarten sind verklungen und, wie aus dem weissen Lichte des Prismas, geht aus denselben das Roth hervor, dessen dunklere und hellere Nüancen wir in *D*- und *A-dur* wiederfinden, dem ersten Leben des Jünglings und der Jungfrau. Geröthet sind Beider Wangen, doch noch nicht von verlangender Liebe, sondern von dem ersten Ausbruche der frischen Kraft. In *D*, dem Bräunlich-Rothen, erblicken wir den jungen Burschen, wie er sich stolz losreisst vom Mädchen und hinausstürmt in die weite Welt, um zu wandern, zu schaffen und zu schauen, oder, sind die Zeiten nicht mehr friedlich, um muthig zu kämpfen mit dem Feinde des Vaterlandes oder der Freiheit.

Da wird Gesicht und Hand gebräunt, da erglüht vor Scham und Muth, aus Hass und Wuth, die Wange. Anders röthet sie sich beim Mädchen, *A-dur:* nachdem dasselbe geschafft, sich in häuslicher Regsamkeit warm, aber nicht müde, gearbeitet, eilt es in den Kreis der Freundinnen, wo erzählt, gesungen und geschäkert wird. Während früher das malerische Spinnrad die Begleitung zu dieser fröhlichen Unterhaltung spielte, rasseln jetzt freilich nur die Stricknadeln dazu, allein dennoch erklingt die gesellige Freude munterer rothwangiger Jungfrauen anmuthig und klar im munteren *A dur*.

E- und *H-dur.* Auf Roth folgt in den Farbentönen des Regenbogens Gelb, ebenso im Kranze der Tonfarben. *E-dur* ist hellgelb, das blinkende Gelb des goldenen Weines. Der Jüngling ist aus der Ferne oder aus dem Kampfe heimgekehrt, glücklich oder siegreich, kein Wunder, dass er sich nun auch etwas zu Gute thut. Da sitzt er denn mit froher Laune im Kreise der Freunde, beim duftenden Weine und streitet für und wider und scherzt, und trinkt und singt. Immer höher steigt die Laune, immer lauter und ungebundener wird die lustige Runde der jungen zechenden Brüder. Witzessprühen, Weinrausch, jauchzender Rundgesang, Jugendübermuth, worin sprechen sie sich lebhafter aus, als in dem goldgelben *E-dur?* Anders nüancirt schon das nahverwandte *H dur*, das Dunkelgelb, das Rothgelb der süssen, duftenden Orange, der Ausdruck der höchsten jungfräulichen Lust. Das in Bezug auf *E-dur* ungleich üppigere und doch zugleich schmachtende, sich schon den nachfolgenden schwärmerischen Tonarten mit Been auch im Klange nähernde *H-dur* malt deutlich die Jungfrau wie sie dahingleitet in den Wogen des Tanzes. Sie ist, gleich der schwellenden Aehre, inzwischen reifer geworden, sie findet keinen Geschmack mehr an der Gesellschaft von Ihresgleichen, sie ist gern geschmückter und schmückt sich lieber für Männer- als für Mädchenaugen, ja sie singt und schäkert nicht mehr, sondern stürmt lieber, mit orangeglühender Wange, an der Seite des Jünglings dahin in den rauschenden Wogen des Tanzes. Schon wollen die Letzteren berauschend werden, schon beginnt das Verlangen sich in der Jungfrau Brust, wenn auch nur leise, fast unmerklich zu regen, doch Sittsamkeit und Convenienz umhüllen es mit einem Schleier, ohne es aber zu ersticken.

Fis- und *Des-dur.* Wir müssen hier von der Farbenordnung im Prisma abweichen und auf Gelb noch einmal Roth, allein in anderer Nüancirung folgen lassen, ein Zeichen, dass das Reich der Töne, obwohl verwandt mit ihm, doch noch weit ergiebiger und mannichfaltiger ist, als das der Farben. *Fis-dur* ist fleischroth, *Des-dur* rosenroth. Wie wir hinsichtlich des Notenbildes bei beiden Tonarten zwei Höhenpunkte erreicht haben, indem bei ihnen die Summe der zweierlei Vorzeichnungen erfüllt ist (6 Kreuze, 5 Bee), so haben wir auch die Spitze des Menschenlebens, wo die volle Entfaltung der jugendlichen Kräfte eintritt, gewonnen und begegnen dem Hervorbrechen der Liebe, des Geschlechtslebens. Aber wie verschieden spricht sich dasselbe im Reiche der Töne aus! *Fis* (oder *Ges*)-*dur* ist die in voller Stärke erwachende Sinnlichkeit des jungen Mannes, die heisse Begierde, das ungestüme Verlangen nach Besitz und Genuss. Daher erscheint diese durch alle Nerven prickelnde Tonart mit der genannten Farbe identisch. Ganz anders dagegen stellt sich das daneben liegende *Des-dur* dar. Hier, im Rosenroth, nehmen wir die mildere, mässigere und doch nicht kühlere Farbe der züchtigen und doch liebenden Jungfrau wahr. Wie anders liebt sie, als der Mann! Sie beherrscht auch, obwohl auch ganz von ihr durchdrungen, die Gluth der Sinnlichkeit, sie liebt, schon bestimmt und fest, liebt nur den Einen, aber in seiner ganzen Wesenheit, nicht bloss seiner Aeusserlichkeit wegen. Daher ist diese Tonart duftiger, ihr Inhalt ist ja geistiger, schwärmerischer. Rosenroth aber ist sie, weil die Jungfrau jetzt der aufknospenden Rose gleicht und es liebt, sich mit Rosen zu schmücken und in das Morgenroth, in das freundliche Bild ihrer Zukunft, ihre mit dem Thau der Sehnsucht genetzten Blicke zu versenken.

As- und *Es-dur.* Im Prisma folgt auf Gelb die grüne, dieser die blaue Farbe: im farbigen Himmelsbogen der Harmonie dagegen tritt hier die kleine Abweichung ein, dass die nächsten Tonarten blau, die dann folgenden grün sind. In *As-dur* ungleich edleren Klanges als *Fis*, hellblau, erblicken wir den von den Schlacken der Sinnlichkeit gereinigten Jüngling, den von der Einen Gefesselten, nun in schwärmerischer, platonischer Liebe Schwelgenden. Jetzt „flieht er der Brüder wilden Reihen", jetzt irrt er hinaus in die einsame Natur, betet die Geliebte in ihr, sie in der Geliebten an, wird zum Dichter, zum Sänger. Es tritt die eigenthümliche Periode ein, wo man im Stande ist, sich Stundenlang in das Gras hinzustrecken, um durch der Zweige Grün hinauf in des Himmels Blau zu starren, denn „das Auge sieht den Himmel offen": wo man sich nicht scheut, in feuchter, kalter Nacht vor das Fen-

ster der Geliebten zu treten, um ihr noch eine „gute Nacht" zuzusingen. Und die Jungfrau — im dunkelblauen *Es-dur* — durchwacht voll Sehnsucht, der eine wehmüthige Stimmung beigemischt ist, die Nächte, heftet ihren thränenfeuchten und doch zärtlichen Blick an das tiefblaue Gewölbe des sternbedeckten Himmels und findet bei ihrer hohen Erregtheit, bei ihrer Neigung zu leiser Schwermuth, Trost in dem Gedanken an ihn, der Himmel und Erde und in beide hinein die Liebe geschaffen hat. Während der Strahl der ersten, warmen Jugendliebe in der Seele des Jünglings die Naturschwärmerei erweckte, entzündet sie in der Jungfrau jene tief-religiöse Empfindung, vermöge welcher sie in Gott selbst den Geliebten und im Geliebten Gott zu finden und zu verehren versucht wird.

B- und *F-dur*. Bilden wir in der Reihe der gewöhnlichen, der im Bereiche der Menschenstimme möglichen Töne, also im Umfange von *C* bis $\overset{\equiv}{c}$ und $\overset{\equiv}{cis}$, die harmonischen Dreiklänge in der Quintenlage, so bemerken wir, dass wir bei *Fis-* oder *Ges-dur* die höchste Stufe erreicht haben und dann, wollen wir nicht wieder von unten anfangen, umkehren müssen, um nun die Tonarten mit Been in ihrer Reihenfolge zu durchlaufen. Dass wir, auch innerlich, ihrem Wesen und Charakter nach, in der Tonart mit sechs Vorzeichnungen einen gewissen Siedepunkt erreichen, haben wir schon oben angedeutet. Betrachtet man nun die folgenden Akkorde genau, so findet man in der Farbe, im Klange derselben, dass jeder derselben immer milder, gemässigter erscheint, als sein Vorgänger. In gleichem Maasse kühlen sich die Leidenschaften im Menschenleben allmälig ab und so erklärt sich die Natur und Bedeutung der beiden letzten Tonarten, *B-* und *F-dur*, dunkelgrün und hellgrün. *B-dur* ist der Ausdruck der Gattenliebe, deren Charakter in der vollen Gegenseitigkeit, Mässigung und doch Zärtlichkeit, daher aber auch Innigkeit und Dauerhaftigkeit besteht. Sie ist es ja, welche den Grund abgibt zu „den Lebens Süssigkeit", „der schönen, freundlichen Gewohnheit des Daseins." Des Gatten schützende und belebende Kraft, mit was kann sie besser verglichen werden, als mit dem stolzen Eichenbaum, der Gattin zärtliche und treue Hingebung, mit was besser als mit dem grünen Epheu, der jenen in Sommer und Winter, bei den Herbststürmen, wie beim Lenzeswehen umschlingt? Und wie sich der Gatten Liebe dem Auge der Welt entzieht, so wurzeln Eiche und Epheu still in des Waldes stummer, hoher Nacht. Aber aus ihr hervor geht das Gefühl der geläutertsten und doch der ganzen beleibten Natur eigenen Liebe, die Mutterliebe, sich kundgebend im lieblichen hellgrünen *F-dur*. In ihr erblicken wir die Mutter im Kreise ihrer Kinder, wie sie das Jüngste in Schlummer trägt und wiegt und singt, während sich die anderen jauchzend und springend, gleich den neben ihnen hüpfenden Lämmern auf der grünen, blumenreichen Wiese herumtummeln. Und die Mutter lächelt doch sanft und lieblich auf die Kleinen herab, obwohl sie ihr in ihrer übergrossen Ungebundenheit viel zu schaffen machen: ihre Seele färbt die erquickende Farbe der Hoffnung, wie ihr Auge die gleiche der sie umgebenden Natur.

Und so ist der Cyklus der Tonarten geschlossen, der bunte Kranz gewunden, dessen Ende *F-dur*, die Mutterliebe, sich harmonisch, eng und passend anschliesst an den Anfangspunkt, *C-dur*, das Leben des Kindes: so verschwimmt das Hellgrün wieder in das Weiss.

Sollen wir noch zur Unterstützung unserer Hypothese Autoritäten der Tondichtkunst anführen? Wir glauben nicht, dass es nöthig, und wollen daher nur Beispielsweise erinnern an die Vorliebe des kindlich-heitern Haydn für *C-* und *G-dur*, an Weber's „Jägerchor" in *D-dur*, an Adolars „Wehen mir Lüfte" in *As-dur*, an Don Octavios „Thränen vom Freunde getrocknet" in *B-dur*, an Beethoven's idyllische Pastoralsinfonie in *F-dur*. Endlich aber mögen wir noch bemerken, dass wir keineswegs etwa ein System für den Tonsetzer aufbauen und behaupten wollen, diese Situationen und Empfindungen müssten gerade in dieser, jene in jener Tonart ausgedrückt werden: nein, wir wollten nicht das Nothwendige, sondern nur das Mögliche einer Prüfung unterwerfen und den wahrscheinlichen Zusammenhang besprechen. *August Hitzschold.*

Pariser Briefe.

Drittes Opernhaus — *Mosquita*, Oper in 3 Akten von *X. Boisselot* — *Murdock* der Bandit, Oper in 1 Akt von *Gautier* — *La Sérafina*, Oper in 1 Akt von *St. Julien*.]

(Schluss.)

Am 27. September fand die Eröffnung des neuen Theaters statt mit einer neuen Oper in 3 Akten: *Mosquita la Sorcière*, von E. Scribe und Gustav Vaëz, Musik von Xavier Boisselot.

Die chemische Zersetzung des Textbuches ergibt etwa 80—90 Procent Don Juan, Graf Ory, Zigeunerin, Krondiamanten, Bürgermeister von Saardam, Sirene und Giralda und 10 Procent neuen Stoffs. In dem Namen der Heldin liegt wahrscheinlich eine Anspielung auf die Moskito's, denn das Stück spielt in Mexico: der Zusatz *la Sorcière*, die Hexe oder die Zauberin, ist für's Volk und soll auch wohl nebenbei neu scheinen, da „Zigeunerin" schon so oft dagewesen. Uebrigens ist diese kleine niedliche Hexe in Zigeunertracht von sehr hoher Abkunft, was sie aber selbst recht gut weiss und sich dadurch von der Wolf-Weber'schen Preciosa unterscheidet; sie ist die Nichte des Vicekönigs von Mexico und spielt ihre Rolle aus einem ganz neuen Komödiengrunde, nämlich um sich an ihrem Geliebten, der ihre Hand ausgeschlagen hat, zu rächen und ihn unter der angenommenen Gestalt zur Gegenliebe zu zwingen. Dabei hat sie noch einen zarten moralischen Zweck *in petto*: sie will den Geliebten bessern. Denn dieser, der Sohn des Vicekönigs, ein *vice-prince* oder vielmehr ein *prince du vice*, ist der Don Juan der neuen Welt, dem nichts heilig ist: er betrügt einen Masetto (Pueblo) um Hochzeitsabend um seine Zerline (Benita) — Dunkelheit der Nacht und *chambre nuptiale* fehlen natürlich wiederum nicht, wie denn überhaupt Scribe dies Mal nicht bloss bis an die Grenze, sondern bis an die äusserste Linie der Grenze des Anständigen geht, gerade, als wenn die Schminke wieder Mode wäre, die nach Paul de Kock das Gute hatte, dass man das Erröthen nicht merkte. Trotz aller seiner schlechten Streiche glaubt sich der Viceprinz vom Volke angebetet, bis dieses ihn durch einen Angriff mit Knütteln und dergleichen gerade wie im Don Juan sehr handgreiflich vom Gegentheil belehrt. Ueberall erscheint zu rechter Zeit Mosquita, theils mit Liebenswürdigkeit, theils mit Vollmachten der Inquisition (!) und den Vicekönigs gewaffnet: doch handelt sie auch selbstständig, indem sie dem Zudringlichen einmal eine Ohrfeige giebt. Trotzdem verliebt er sich natürlich in sie und anstatt in die Hölle, in welche das altväterische Mährchen den Don Juan wirft, führt Scribe den vornehmen Sünder in — den Ehestand. Jedenfalls ist er ein vortrefflicher Gatte und einer der besten Vicekönige von Mexico geworden.

Die Musik ist nicht die erste Arbeit der Art von Boisselot; es ist bereits vor einigen Jahren eine Oper von ihm: „*Ne touchez pas à la Reine!*" aufgeführt worden, die ich jedoch nicht kenne. In der Mosquita zeigt er Talent; es fehlt ihm nicht an Erfindungsgabe, wie einzelne Melodien beweinen, und die Arbeit bekundet besonders in den Chören den Schüler von Lesüeur. Ich muss hier gleich bemerken, dass das Chorpersonal des neuen Theaters für Paris gut, d. h. besser als auf den übrigen Bühnen, genannt werden kann, besonders der Männerchor — der Chor der Frauen steht dagegen zurück und verleugnet auch gar zu sehr die Sage vom schönen Geschlecht. Die Ouvertüre ist nach der jetzt beliebten Manier ein Kaleidoskop, in welchem Melodienstückchen der Oper herumtanzen. Nichts beweist die Ideenarmuth und den Mangel an Talent für Instrumentalmusik bei den heutigen Franzosen mehr, als diese schauderhafte Mode. Ich will nicht von Mozart sprechen, aber Gretry, Méhül, Boieldieu verstanden doch auch zu komischen Opern charakteristische Ouvertüren aus Einem Guss zu schreiben. Freilich ist es bequemer, anstatt der Muse der komischen Oper einen geistvollen Prolog in den Mund zu legen, ihr eine aus bunten Lappen zusammengenähete Fahne in die Hand zu geben. Ein Duett zwischen Sopran und Tenor und das Finale haben mich im ersten Akt am meisten angesprochen: das letztere wird besonders vom Chor getragen. Die Instrumentirung ist fast überall zu gesucht, das Orchester überladen, die massenhafte Begleitung oft auch da angebracht, wo sie gar nicht hingehört — ja, das ist das alte Leid in der neuen Zeit. Da heisst es denn immer: „Wir instrumentiren freilich andern, als die Früheren, als die vom überwundenen Standpunkt; natürlich, sie hatten die Mittel nicht, über welche wir verfügen". Umgekehrt, meine verehrtesten Herren! Ihr habt die Mittel nicht, die Jenen zu Gebote standen, nämlich die geistigen; ihr könnt nicht einfach instrumentiren, wenn ihr auch wolltet, thätet ihr's, so würden eure Melodien-Gebilde in ihrer Nacktheit eckig und steif da stehen, ihr müsst sie umhüllen und drapiren, ihr braucht Gewänder über Gewänder und Flittergold und bunte Federn, weil ihr keinen Antinous und keine Venus mehr modelliren könnt. Der zweite Akt hat einige recht hübsche Nummern, unter andern das Lied der Benita, welches *da capo* gerufen wurde. Ein munterer Chor schäumt wie Champagner daher, sagt ein hiesiger Kritiker — ganz richtig, denn Don Juan's *Fin ch'han dal vino calda la testa*, zu deutsch: „Treibt der Champagner u. s. w." lieferte das Thema dazu. Andere Anklänge, z. B. an Auber und Weber sind eben nicht selten und leider geht der Componist in der Schreibart auch selbst auf Verdi's Spuren einher, was die Unisono's im Schlussterzett des II. Akts und in dem grossen Duett

im III. zwischen Mosquita und Don Manöel (dem Prinzen) beweisen. Vor allem fehlt es Boisselot an Beherrschung der Form und am Festhalten des Charakters der Musik, der sich nicht einmal während einer und derselben Scene gleich bleibt, geschweige denn im Ganzen; er wirft einen Wechsel des Rhythmus und des musikalischen Characters ohne allen innern Beweggrund mitten in Auftritte hinein, die durchaus eine und dieselbe Stimmung erheischen. Die komische Figur des Alcalde ist mehr mit Witzen als mit Melodien bedacht.

Das Orchester des neuen Theaters ist gut; ein Herr Varney dirigirt. Am zweiten Tag wurde der Barbier gegeben: Rosine (*Mlle. Duez*) und Figaro (*Meillet*) zeichneten sich aus, beide sind Zöglinge des Conservatoires. Rossini füllte das Haus — aber o weh! die einheimischen Dichter und Componisten haben gegen die ferneren Wiederholungen Verwahrung eingelegt, denn es ist eine Bedingung der Concession des Ministers, dass die neue Nationaloper nur französische Erzeugnisse bringen dürfe — wurde doch auch in den Eingaben des Unternehmers und in den öffentlichen Blättern, die ihm das Wort redeten, ausdrücklich hervorgehoben, dass es einer dritten Opernbühne bedürfe, um die jüngern vaterländischen Talente aufzumuntern. Was nun zu thun? Felicien David ist noch nicht fertig mit seiner Perle von Brasilien oder wie seine Oper heissen mag. Man muss sich mit einaktigen Operetten behelfen, ja neulich wurde sogar schon ein sogenanntes Concert zwischen zwei dergleichen eingeflickt. Das sind keine lachenden Aussichten für die Zukunft. Und doch liegt etwas sehr preisenswerthes darin, dass die Regierung jene Bedingung in die Concession gesetzt hat.

Eine zweite Neuigkeit desselben Theaters ist die einaktige Oper Murdock der Bandit, Text von Leuven, Musik von Gautier. Sie wurde am 23. October zuerst gegeben und hat sich in Gunst erhalten. Murdock — man fürchtet sich schon bei dem Namen — ist der unüberwindliche Fra Diavolo von Irland, wie er uns selbst in einer Romanze sagt. Neben ihm figurirt sein Doppelgänger, ein Pseudo-Murdock, der aus Liebhaberei die Rinaldinirolle spielt: solche Neigung kann natürlicher Weise nur von einem Manne befriedigt werden, der im schlimmen Falle die Mittel hat, dem Strick zu entgehen. Der Räuberdilettant ist also kein anderer, als wiederum der Sohn eines Vicekönigs, nur diesmal von Irland und nicht von Mexiko. Du siehst, wie die Republik in die dramatische Kunst eingreift: die Könige kommen noch ziemlich gut weg, denn man kann nicht wissen, ob und wann — aber mit den Vicekönigen wird arg umgesprungen. Nun hat ein alter Onkel eine junge Nichte: diese liebt einen Advokaten, dem aber der alte Marquis den Korb giebt, weil er auf die Hand des Prinzen für seine Nichte speculirt. Der Advokat *„n'a plus qu'à mourir“*: ehe er jedoch dem Tod in die Arme fällt, reitet Murdock der Bandit in den Schlosshof ein. Der Marquis, der von dem Dilettantismus des Prinzen weiss, hält ihn für diesen, nimmt ihn prächtig auf, schüttet ihm statt der tausend Guineen, die der Spitzbube fordert, zweitausend in den Schooss und stellt ihm alle seine Diamanten zur Verfügung. Mittlerweile übt sich der wirkliche Prinz in der Nähe des Schlosses auf der Landstrasse in seinen neuen Beruf ein. Der Marquis hält ihn für den ächten Murdock, bietet seine Vasallen auf, zieht gegen ihn und nimmt ihn gefangen. Unter der Zeit handelt der Bandit im Schlosse fürstlich: er vermählt den jungen Advokaten, dessen Beredsamkeit ihn einst vom Galgen gerettet hat (!), mit der Nichte des Marquis, stattet sie mit eintausend Guineen und sämmtlichen Diamanten aus und nimmt dafür nichts als die andern tausend Pfund, um die er anfangs gebeten hatte. Der alte Onkel kömmt mit dem prinzlichen Murdock noch gerade zu rechter Zeit, um Zeuge der Hochzeit als eines *fait accompli* zu sein. — Dazu hat Gautier eine Musik geschrieben, welche einige hübsche Romanzen, ein Paar gefällige Duo's, und ein modern verzerrtes Terzett enthält, übrigens von der Ouvertüre an, welche viel besser ist, als manche neuere in der grossen Oper, bis zum Schluss ihren Zweck erreicht, das Publikum der *troisième Scène lyrique* ein Stündchen zu unterhalten. Man geht aus dem Theater ins Caffeehaus, summt einige Takte einer Melodie, die man für neu hält und freuet sich in den rasenden Lärm, den die guten Freunde des Componisten machten, so lange eingestimmt zu haben, bis der Gerufene erschien.

Das Theater der *Opéra comique* hat gegen Ende des Sommers auch noch eine neue Operette gebracht, Serafina, Musik von einem ehemaligen Sänger Saint-Jülien. Auch darin treiben Räuber, welche keine Spitzbuben sind, sondern Maler und junge Leute vom Stande, ihr Wesen, halten die Serafina, eine *prima donna* der mailändischen Oper, die durch das päpstliche Gebiet, des Eldorado der Banditen reist, an, lassen ihren Begleiter, um sich an seinem Wucher zu rächen, ein Stück Brod mit 10,000 Fr., ein halbes Hühnchen mit 10,000 Fr. ein

Glas Wein mit *dito*, ein Glas Wasser mit *dito* und 10,000 Fr. für die Bedienung bezahlen. Der verkappte Liebhaber singt *à la* George Brown: „Welche Lust Bandit zu sein!" — Die Donna äfft ihn ihrerseits, indem sie in glänzenden Coloraturen ihre Schwärmerei für das Räuberleben austrillert und nur einem wirklichen Rinaldo ihre Liebe schenken will, bis zum Glück die päpstliche Gensdarmerie die Lösung des Knotens und die Heirath vermittelt. Die Partitur wimmelt von Reminiscenzen und das ganze Ding hat keinen Kunstwerth, am wenigsten einen musikalischen. *B. P.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Die vorige Woche war auch ausserhalb des Concertsaals reich an Kunstgenüssen, welche theils in Privatkreisen, theils öffentlich dargeboten wurden. In einer musikalischen Soirée bei Hrn. Adv.-Anw. Dr. F. hörten wir unter andern ein Mozart'sches Violin-Quartett und einige Mendelssohn'sche Scherzos durch unsere Cölner Quartettisten vortrefflich ausgeführt; ferner einen meisterhaften Vortrag von Mendelssohn's nachgelassenem Klavierstück *à 4 mains, op. 92* durch die Hrn. Franck und Reinecke auf einem schönen Boisselot'schen Flügel, die grosse Beethoven'sche Sonate in *A* durch die Hrn. Reinecke und Pixis, und Reinecke's tief empfundenes Preislied „Sie war die Schönste von allen" und Kirchner's Preislied „Du wundersüsses Kind". — In einer Soirée bei Hrn. Buchhändler M. D. machten wir die sehr interessante Bekanntschaft mit G. Onslow's neuesten Quintetten dem 30ten und 31ten, für 2 Violinen, Bratsche und 2 Violoncelli: beide Compositionen, besonders die letzte, gefielen sehr und bewiesen, wie rege die Fantasie des alten Meisters noch schafft. Die Ausführung derselben ist nicht leicht, namentlich in der ersten Violine und im ersten Cello, und es gehören Künstler wie unser Hartmann und Pixis und B. Breuer dazu, um gleich die erste Ausführung eines solchen Musikstücks genussreich zu machen. Die Krone des Abends war das 3. Doppelquartett von L. Spohr, dessen Schönheiten Spielende wie Hörer begeisterten.

Am 21. d. M. eröffneten die Hrn. F. Hartmann, F. Derkum, J. Peters und B. Breuer die Abonnements-Quartette dieses Winters. Dieser Abend brachte uns ein Quartett von Haydn *(B dur)*, von Mozart *(D dur* Nr. 10*)* und von Mendelssohn (Op. 44, Nr. 3). Wiewohl der Vortrag von allen dreien dem bewährten Rufe unseres künstlerischen Kleeblatts (die vierblätterigen findet man bekanntlich nur selten!) entsprach, so gefiel uns doch die feurige Ausführung der Mendelssohn'schen Composition am besten. Der Besuch war nicht zahlreich, denn im Stadt-Theater zog das Gastspiel des Hrn. Hendrichs von Berlin das Publikum an, der an demselben Abend den Uriel Acosta gab und den wir bei seinem ersten Auftreten als Relin in „Dorneu und Lorbeern" und als Garrik im „Doctor Robin" bewundert hatten, und bei einem so hervorragenden Künstlertalente, wie das des Hrn. Hendrichs, ist ein zwischen seiner und einer gleichzeitigen musikalischen Leistung getheiltes Interesse ganz natürlich. Für das Allgemeine können wir uns indess nicht enthalten, folgende Bemerkung eines Berliner Blattes hier anschliessend zur Beherzigung zu geben. Auch in Berlin haben die Quartett-Unterhaltungen der Hrn. Zimmermann u. s. w. wieder begonnen; darüber heisst es in Nr. 91 der Theater-Zeitung: „der kleine Saal der Singakademie ist, traurig genug für den Berliner Geschmack, gross genug, um die andächtigen Zuhörer alle zu beherbergen. Unter so vielen Tausenden Bemittelter und Reicher etwa 150, die Interesse für diesen reinsten, edelsten Zweig der Musik behaupten!" —

Am 22. Nov., dem Tage der hl. Cäcilia, feierte die musikalische Gesellschaft, welche seit dem Jahre 1811 besteht, ihr Stiftungsfest. Da ich nur *incognito* zugegen war, so muss ich der officiellen Berichterstattung entsagen, was mir leid thut: denn in officiöser Notirung darf ich sagen, dass, wenn auch der Wein, den man in der Gesellschaft trinkt, nicht immer ihrem Stiftungsjahre entspricht, doch die Heiterkeit und der fröhliche Sinn in zahlreichen gesprochenen und gesungenen Trinksprüchen aus dem Geiste des Elfers hervorzusprudeln schien. Auch darf ich nicht verschweigen, dass dem Feste dadurch noch eine erhöhte Bedeutung wurde, dass zu gleicher Zeit eine Jubelfeier damit verbunden war, welche der fünfundzwanzigjährigen Amtsführung der Domcapellmeisterstelle durch Hrn. Leibl galt. In Huldigung der grossen Verdienste des ehrenwerthen Veteranen um die hiesige Kirchenmusik wurde demselben ein silberner Ehrenbecher überreicht und schallende Lebehochs, untermischt mit Anreden und Gedichten in verschiedenen Dialekten dargebracht. Den ganzen Abend hindurch waltete ein ächt künstlerischer Humor und die hl. Cäcilia vermisste nichts als — einen gemischten Chor. Zum musikalischen Dirigenten der Gesellschaft wurde Hr. Ed. Franck gewählt. *L. B.*

Cöln. Rudolph Willmers wird in diesen Tagen hier eintreffen und uns mit einem Concerte erfreuen.

Würzburg. Mitte November 1851. Personal-Bestand der hiesigen Oper: Director und Unternehmer Hr. Friedrich Engelken, Kapellmeister Hr. L. Friedr. Witt, Chordirector Hr. Schnabel, Regisseur Hr. Schumann. Die Damen: Frau Beck-Weichselbaum, erste Coloratur- und dramatische Partien, Fräulein Josephine Schütz, erste jugendliche Gesangs-Partie, Frau Schumann, Soubrette, Frau Ahlvers, Alte. Die Herren Stritt, Helden- und Spieltenor-Partien, Wachtel, Helden- und lyrische Tenor-Partien, Horn, lyrische Tenor-Partien, Scherff, Bariton- und hohe Bass-Partien, Strobel, tiefe Bass-Partien, Schnabel, zweite Bass-Partien, Friedhoff, Bassbuffo-Partien, Dill, Tenorbuffo-Partien. Chor: 12 Herren und 12 Damen, das Orchester besteht aus 36 engagirten Musikern und wird bei grossen Opern verstärkt. Von Opern kamen vom 16. September bis jetzt zur Aufführung: 1. Jessonda v. Spohr (2mal), 2. Martha v. Flotow (2mal), 3. Die Stumme von Portici v. Auber (2mal) 4. Freischütz v. Weber (1mal), 5. Maurer u. Schlosser v. Auber (2mal), 6. Belisar v. Donizetti (1mal), 7. Des Teufels Antheil v. Auber (2mal), 8. Stradella v. Flotow (2 mal), 9. Romeo und Julia v. Bellini (1mal), 10. Euryanthe v. Weber (1mal), 11. Norma

v. Bellini (1mal), 12. Nachtlager in Granada v. Kreutzer (2mal), 13. Lucia di Lammermoor v. Donizetti (1mal), 14. Der Prophet v. Meyerbeer (1mal), 15. Oberon v. Weber (1mal). Von neuen Opern sind zur Aufführung bestimmt: Der Deserteur von V. E. Becker; Die Lombarden v. Verdi und Graf Benjowsky v. Franz Doppler, Componist des ungarischen Nationaltheaters zu Pesth. Am 13. Novbr. wurde im hiesigen Theater Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum, mit dem erläuternden Gedicht von Vinke, aufgeführt und fand enthusiastischen Beifall.

Wien, Sept. Verzeichniss der Namen jener Tonsetzer, von welchen der Männer-Gesangverein zu Wien in den, seinen Satzungen *) gemäss veranstalteten Concerten und Aufführungen des Vereinsjahres 1850—51, Werke zum Vortrage gewählt hat, nebst deren Angabe: *1. **Abt** Frz, „500,000 Teufel". 2. **Barth** Gust., „Samson". Op. 17 Nr. 5 (Quartett), *3. „Abendempfindung". Op. 19 Nr. 4, *4. „Vocalmesse". Op. 24. 5. **Becker** V. E., „Das Kirchlein", *6. „Landsknechte im Frieden", 7. **Fischer** K. L., „Meeresstille und glückliche Fahrt". Op. 12. *8. **Härtel** A., „Mein!". Op. 2. *9. **Hoven** J., „Ruderlied". 10. **Kalliwoda** J. W., „Das deutsche Lied", *11. „Sturm und Segen". Op. 146. 12. **Kreutzer** Conr., „Das Felsenkreuz", 13. „Liebesbann". *14. **Küchen** Franz., „Rund ist Alles auf der Welt". Op. 56 Nr. 1, *15. „Gut' Nacht, fahr' wohl mein Herz". Op. 56 Nr. 2. 16. **Lachner** Frz, „Lenzfragen". Op. 64 Nr. 1, *17. „Gute Nacht". Op. 64 Nr. 2, *18. „Kriegers Gebet". Op. 89. *19. **Lachner** Vinc., „Wandern". (dem Vereine gewidmet). Op. 15 Nr. 2. *20. **Lenz** L., „Bundeslied". 21. **Lortzing** A., „Die verlorne Rippe". 22. **Mendelssohn-Bartholdy** Felix, „Sommerlied". Op. 50 Nr. 3, 23. „Wanderlied". Op. 50 Nr. 6 24. **Neithardt**, „Den Schönen Heil". 25. **Otto** Frz, „Abschied". *26. **Otto** Julius, „Der Kreislauf", *27. „Schlosserlied". Aus den Gesellenfahrten. *28. **Reissiger** C. G., „Ewige Liebe". 29. **Schubert** Frz., „Die Nachtigall". Op. 11 Nr. 1, 30. „Naturgenuss". Op. 16 Nr. 2, 31. „Mondenschein". Op. 102, 32. „Nachtgesang im Walde". Op. 139. *33. **Stegmeyer** Ferd., „Graduale". (Manuscript). 34 **Spohr** L., „Rastlose Liebe". *35. **Storch** A. M., „Offertorium". Op 28. *36. „Asperges". Op. 84, 37. „Liebesboten", Quartett aus Op. 100. „Die Liedertafel". 38 **Zöllner** A., „Das Gebet der Erde". 39. **Zöllner** Carl, „Grosse Wanderschaft". Op. 13 Nr. 7, 40. „Wo möcht ich sein?", *41. „Wanderschaft", Nr. 1 aus Müllers Lust und Leid. Für die mit einem Sternchen bezeichneten Nummern, welche zum ersten Male vorgetragen werden, wird gemäss der Bekanntmachung vom 1. Juli d. J. ein **Ehrensold von einem k. k. Dukaten in Gold** verabfolgt und den betreffenden Herren Tonsetzern, mit Ausnahme der Herren **Härtel**, **Küchen** und **L. Lenz**, deren Aufenthaltsort dem Vereine unbekannt ist, und welche hiermit ersucht werden, sich desshalb an den unterzeichneten Vorstand zu wenden, übermittelt werden. **Gust. Barth**, Vorstand.

*) Siehe den Aufruf des Männer-Gesangvereins zu **Wien** an die Componisten und Liedertafeln in Nr. 60 d. Bl. v. 23. Aug. d. Jahres.

Ole Bull hat in **Bergen** ein norwegisches Nationaltheater gegründet, bei welchem nichts ausländisches geduldet wird: die Poesie, die Künstler auf der Bühne und im Orchester, alles ist norwegisch. Wenn es nun auch mit den Originaldramen nicht so genau genommen wird, denn wozu den guten Bergensern den Staar stechen, wenn sie Uebersetzungen und Zurechtmachungen deutscher Stücke für ursprüngliche halten? so hält Ole Bull dagegen fest an dem Grundsatz, nur Eingeborene auftreten zu lassen, und da bis jetzt noch nicht viele dramatische Künstler in Norwegen gewachsen sind, so stutzt er Bauern und Bäuerinnen zu Schauspielern zu. Die Leute gehen ins Theater und was auf den Brettern fehlt, ergänzt der Patriotismus. Anders dachte darüber der Storthing in Christiania: Ole Bull kam um eine jährliche Unterstützung seines Nationaltheaters von 2000 Speciesthalern ein: der Reichstag schlug das Gesuch ab. Nun gaben die sämmtlichen Studentenvereine im October ein Concert zum Vortheil des Nationaltheaters. Ole Bull entzückte durch seine Variationen, eine recht wackere Sängerin, Frau Dahl trug einige Arien vor u. s. w. Der Besuch war zahlreich, das Concert würde aber noch einträglicher gewesen sein, wenn das Ganze nicht das Ansehen einer Demonstration gegen den Storthing gehabt hätte. Ueber das Bergen'sche Theater bemerkt die Zeitung „Fädreland": „Mit dem Nationaltheater verhält es sich allerdings so, dass die Musen selten sich auf demselben sehen lassen, indess für eine Sache wie diese, ist schon dadurch viel gewonnen, dass die Idee von ihrer abstracten Luftigkeit zur concreten Wirklichkeit übergegangen ist; man muss nur den Bergensern, die diesen von den Musen gemiedenen Ole Bull'schen Vorstellungen beiwohnen, recht viel Geduld wünschen". — Dass das Unternehmen übrigens zeitgemäss ist, lässt sich nicht leugnen, denn die Norweger sind eben jetzt im Zuge, gegen die Schweden wieder Front zu machen.

Thl. Sgr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 94. Concert-Arie f. die Sopran-Stimme mit Begl. d. Orchest. (Nr. 23 der nachgel. Werke). Orchesterstimmen . . . . 1„20
Clavierauszug . . . . . . —„25
Ritter, A. G., Op. 20. Sonate f. d. Pfte. —„25
Tausch, J., Op. 1. Fantasiestücke f. Pfte. Heft 1—2 à . . . . —„20
Veit, W. H., Op. 30. Sechs Klavierstücke. (Marsch, Impromptu, Idylle, Cavatine, Elegie, Scherzo) . . . . —„25
Voss, Ch., Op. 127. Grande Scène chantante. Duo p. Piano seul. . . . . . . 1„—

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 75. **Cöln**, den 6. Dezember 1851. **II. Jahrg. Nro. 23.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Zur Geschichte der komischen Oper.

I.

Die Geschichtschreiber der Musik verfolgen in der Regel nur die allgemeine Entwickelung der gesammten Tonkunst und da ist es denn natürlich, besonders wenn sie in Aegypten und Indien beginnen, dass die ungeheuere Masse des Stoffs sie erdrückt und überwältigt und sie zwingt, eine Menge Dinge auf Treu und Glauben anzunehmen, weil gründliche Untersuchungen über das Besondere, über die Entstehung und Fortbildung der einzelnen Kunstgattungen fehlen. Wir werden aber nie zu einer befriedigenden Einsicht in die Geschichte der Musik kommen, bevor nicht die Entwickelung der einzelnen Erscheinungen, in denen sich die Tonkunst offenbart hat, betrachtet und geschichtlich verfolgt worden ist. Dazu genügt es keineswegs, die bekannten Abtheilungen im Grossen als leitend anzunehmen, also z. B. die Kirchenmusik und die Opernmusik, oder die Vocalmusik und die Instrumentalmusik geschichtlich gesondert zu betrachten, sondern wir müssen Monographien einer jeden Musikgattung haben, die sich zu einer selbstständigen Bedeutung erhoben, die sich zu einem besondern Kunst- oder Lebenszweck ausgebildet hat. Am meisten ist in dieser Beziehung bis jetzt für die Kirchenmusik geschehen, jedoch auch hier wieder mehr für die Geschichte des evangelischen Kirchenliedes (H. Hoffmann, Häuser, Säemann, Winterfeld), als für die Geschichte der Passionen und Oratorien des katholischen Choralgesangs und der musikalischen Messe. Dagegen ist C. F. Beckers Buch: „Zur Geschichte der Hausmusik in frühern Jahrhunderten“ ein monographisches Werk, welches wir zu den Bausteinen rechnen, wie sie zum Aufbau einer Geschichte der Tonkunst von vielen Seiten herbeigeschafft werden müssten. Niemand wird z. B. den ausserordentlichen Einfluss der Tanzmusik auf die Entwickelung der Tonkunst überhaupt leugnen: wer giebt uns aber eine Geschichte der Tanzmusik von den ersten Trommelschlägen zur Bezeichnung des Rhythmus für Arme und Beine bis zu dem Spontinischen Ballet und dem Straussischen Walzer? von der Menuet Ludwig's XIV. bis zu Beethoven's Scherzo in der 9. Sinfonie? Wo ist eine Geschichte der Sinfonie, weil wir eben eine Sinfonie erwähnen? der Quartettmusik? des Klavierspiels und der Klaviermusik und ihrer unberechenbaren Einwirkung auf die Composition überhaupt? eine Geschichte der Musikwissenschaft endlich, der Theorie der Composition u. s. w. u. s. w? — Hier kann man mit dem alten Klopstock sagen: „Noch viel Verdienst ist übrig!“ Da sind noch eine Menge von Aufgaben, deren Lösung höchst anziehend und für die Kunst belangreich wäre.

Zu diesen rechnen wir auch eine besondere Geschichte der **komischen Oper.** Eine solche würde namentlich auf die Entwickelung des **nationalen** Charakters der Musik ein ganz neues Licht werfen, weil die komische Oper oder das Lustspiel mit Gesang (denn wir fassen den Begriff derselben natürlich im weitesten Sinne) auf das Volksmässige angewiesen und aus dem Bedürfniss des Volks hervorgegangen ist, während die ernste Oper, mochte sie nun ihren Stoff aus dem süsslichen Schäferleben oder aus der Mythologie der Griechen oder der biblischen Geschichte nehmen, ein Erzengniss der Zerstreuungs- und Vergnügungssucht der fürstlichen Höfe war und lange Zeit gebrauchte, ehe sie sich volksthümlicher Stoffe

bemächtigte, was ihr überhaupt nur in Deutschland gelungen ist.

Es ist nun hier nicht unsere Absicht, eine Geschichte der komischen Oper zu geben: dazu würden umfangreiche Vorstudien gehören und der Raum eines ganzen Buches. Wir wollen nur diesen wichtigen Gegenstand anregen und einige aphoristische Bemerkungen, welche in dessen Kreis gehören, mittheilen: sie dürften für den Musikfreund Interesse haben und vielleicht eine tüchtigere Kraft als die unsere ermuntern, ihre Thätigkeit dieser Sache zu widmen.

Zunächst machen wir auf die grosse Bedeutung aufmerksam, welche die komische Oper auf die Auffindung und Anerkennung des wahren Princips der dramatischen Musik überhaupt gehabt hat, eine Bedeutung, welche unseres Wissens noch nirgends in das gehörige Licht gestellt worden ist und sich doch jedenfalls nachweisen lässt. Man hat aber die Entwickelung der dramatischen Musik gewöhnlich nur einseitig verfolgt, nur in Bezug auf die sogenannte grosse Oper, und so ist es denn gekommen, dass man den still wirkenden, vorbereitenden Einfluss der komischen Oper auf die Empfänglichkeit des Publikums für die Reform der heroischen fast ganz übersehen hat und der That eines einzigen grossen Mannes den plötzlichen Umschwung der Ideen über dramatische Musik zuschreibt. Ein Jeder sieht, dass wir vom Ritter Gluck sprechen, den wir gern so nennen, weil er ein echt ritterlicher Kämpfer für seine Ueberzeugung war. Wir sind weit entfernt, diesem Heros seinen Ruhm schmälern zu wollen; die Grösse der That bleibt sein unbestreitbares Verdienst, aber der ungeheure Erfolg dieser That ist uns stets als ein Räthsel erschienen, wenn wir an die Geschichte aller Revolutionen in Staat, Kunst und Wissenschaft dachten. Haben die Grundsätze solcher Revolutionen jemals durch die Wirksamkeit eines einzigen Mannes Wurzel geschlagen, wenn sie den Boden nicht vorbereitet fanden? Hat man nicht von jeher alle diejenigen verkannt und verschmäht und vernichtet, die da säeten, wenn die Zeit noch nicht reif war für ihre Saat?

Man hat gewöhnlich den Erfolg der Gluck'schen Musik in Paris dadurch erklären wollen, dass Lully und Rameau dort die Oper bereits zu einem Drama mit wahrhaften, ernsten Tendenzen erhoben hätten, dass ferner die französische Tragödie dem musikalischen Drama die Bahn gebrochen habe. Wir sind ganz entgegengesetzter Meinung. Weder Lully noch Rameau hatten eine Ahnung von dem Streben nach Wahrheit und Charakteristik in der Musik: ihre Opern waren meist alles dramatischen Ausdrucks baar, ihre Alcesten und Aricien singen so, dass Ludwig XIV. ohne Mühe seine Geliebten darin wiederfinden konnte; ihr Ruhm war ein gemachter, vom Hofe ausgegangen und vom Hofe getragen; und die Tragödie mochte in ihrem geschraubten, abstracten Wesen höchstens für die Form der Oper einen Anhalt bieten, für den musikalischen Ausdruck konnte sie weder durch ihre Poesie, noch durch ihre hohle Declamation ein Vorbild der Wahrheit und Natürlichkeit werden, folglich einer Musik, wie die Gluck'sche, welche auf diesen beiden Eigenschaften beruht, auch nicht den Weg zum Publikum ebnen.

Nicht dem energischen Fortschritt im bereits angebahnten Kunstgeleise, nicht der Erhöhung und Vervollkommnung des Geltenden, sondern der Gegenwirkung gegen dasselbe, der Reaction des gesunden Gefühls und des gesunden Menschenverstandes gegen Aufgepropftes und Unnatürliches hatte Gluck seinen Sieg zu verdanken. Diese Reaction war aber bereits im Gange und hatte bedeutendes Feld gewonnen durch die Entwickelung der komischen Oper, welche im Grunde nichts anderes war, als die Verwahrung der Menschen mit gesunden kräftigen Beinen gegen die Anmassung derjenigen, die ihnen Schienen und Stelzen anschnallen wollten, um sie gehen zu lehren.

Zuerst gab sich die vernünftige Reaction im Anfange des 18. Jahrhunderts durch Parodien und Travestien kund, welche Lully's und Rameau's Opern erfuhren. So wurde im J. 1710 Lully's Oper *Atys* von Dominique parodirt, im J. 1726, als sie wieder von der *Académie royale de musique* d. h. von der grossen Oper auf die Bühne gebracht wurde, gab das italiänische Theater *Arlequin-Atys* von Ponteau, und bei ihrem noch zweimaligen Wiedererscheinen 1738 und 1747 war man auch jedes Mal mit einer Parodie dahinter her. Eben so erging es dem „Phaëton" und andern Machwerken, die den hochtrabenden Titel *Tragédie mise en musique* führten. Es bildete sich eine stille Opposition gegen die Hofoper und gegen den von oben herab befohlenen Geschmack, und sie lehnte sich anfangs an die italiänische Oper an, welche begonnen hatte, dem Wesen nach komische Opern zu geben, wenngleich sie noch nicht so benannt wurden.

Wir wollen einen Sprung vorwärts thun, um dadurch das Ziel, nach welchem wir hin wollen, näher in's Auge zu fassen, und dann wieder zurückkehren,

um den Weg zu jenem desto sicherer zu finden. Im Jahre 1772 war Antoine d'Auvergne Director der grossen Oper in Paris. Diesem schickte Bailli du Roulet, der unsern Gluck in Wien, wo dessen Alceste so gut wie durchgefallen war, kennen lernte, den ersten Act von Gluck's Iphigenie in Aulis, wozu du Roulet den Text nach Racine gemacht hatte. Was antwortete der Director d'Auvergne? Er schrieb: „Wenn der Gluck sich verbindlich machen will, uns wenigstens sechs solcher Opern zu liefern, so bin ich der erste, der sich für die Aufführung der Iphigenie interessirt; ohne das aber nicht, *denn solch eine Oper schlägt alle bisherigen danieder.*" — Wahrhaftig, wenn dieser Theater-Director bis zu dem Augenblick, wo er die Gluck'sche Partitur aufschlug, von dem, was der dramatischen Musik Noth thue, noch nicht die geringste Ahnung gehabt hatte, so war sein Todesurtheil über alle bisherigen Opern nach Einsicht eines einzigen Aktes von Gluck ein eben so grosses Wunder, wie die Gluck'sche Musik selbst, noch dazu da er selbst Operncomponist und Director der Hofconcerte des Königs war und zum Theil seine eigenen Werke mit allen übrigen verdammte. Allein in d'Auvergne's Geist mochten beim Lesen der Partitur der Iphigenie alle jene Ansichten und Ueberzeugungen wieder aufwachen, die vor zwanzig Jahren seine Jugend begeistert hatten, als er gerade an der Spitze jener Opposition stand, von welcher oben die Rede war. Darum schlug Gluck's Musik wie ein zündender Blitz in seine Seele, und als ein Theater-Director, der sein Publikum kannte, vertraute er auf den Sieg der Partei, die für Wahrheit und Natur in der Musik kämpfte, sobald ein solches Phänomen, wie Gluck's Iphigenia erscheinen würde, und dies brachte ihn zu jenem Ausspruch, der seinem Geiste wie seinem Charakter die grösste Ehre macht.

Kehren wir nun zu jener Periode zurück, in welcher eben durch denselben d'Auvergne die Gegenwirkung gegen die Unwahrheit der geltenden Opernmusik begann.

Aus Aachen.

Es ist von hier manches Neue zu berichten, und zu diesem Behufe möge es gestattet sein, weiter auszuholen, um den geschichtlichen Zusammenhang nachzuweisen. Die Leitung des städtischen Musikwesens war seit verflossenem Winter der Gegenstand sehr lebhafter Debatten geworden. Unter dem Schleier der Anonymität hatte gegen den städtischen Musikdirector Herrn v. Turanyi ein wahres Kreuzfeuer anthropophagischer Kritik begonnen, welchem endlich ein bestimmter, mit offenem Visir gestellter Antrag auf Kündigung folgte. Aber die alte Fabel vom kreissenden Berge ging auch hier in Erfüllung: jener Antrag erlag dem Odium einer übel gewählten Strategie und wurde freiwillig zurückgenommen; von andern Seiten gab sich um so lauter die Anerkennung kund, welche man den persönlichen und künstlerischen Eigenschaften des Musikdirectors zollte; und nachdem die bestehenden Verhältnisse auf's Neue befestigt waren, blieb dem unparteiischen Zuschauer nur dies zu wünschen, dass man während dieser Fehde auf beiden Seiten etwas möge gelernt haben.

Diese Vorgänge haben vielleicht Einiges dazu beigetragen, das Interesse, welches in den letzten Jahren wohl überall der Kunst entfremdet worden war, auf dieses Gebiet zurückzuführen und einem Gedanken zur Geburt zu helfen, der für Theater wie Concertmusik die wichtigsten Früchte verspricht. Die wiederholt öffentlich ausgesprochene Forderung, dass den hiesigen musikalischen Kräften in einem städtischen Vereine die nöthige Pflege zu Theil werde, so wie das dauernde Missgeschick der Theatercasse veranlassten endlich die Constituirung eines städtischen Comité's, welches nicht allein die Existenz des Theaters sicherte, sondern auch alsbald mit Gründung eines allgemeinen Musikvereins und mit Ankündigung von sechs Concerten vorschritt.

So ist denn nun dem musikalischen Sinne mehr, als je, dargeboten. Der Instrumentalverein gibt seine regelmässigen Aufführungen und gestattet Zutritt zu seinen wöchentlichen Proben, unter einer stets wachsenden Theilnahme in allen Kreisen der Gesellschaft. Die Vereine für Männergesang, welche auch in der Ferne auf's rühmlichste bekannt sind, haben seither durch Concerte für Männer- oder gemischten Chor, zum Theil in Verbindung mit dem Instrumentalverein, den Beifall und die Dankbarkeit des Publikums sich erworben. Auch ein Privatverein für Vocalmusik, welcher unter den Auspicien eines begeisterten und geschmackvollen Kenners sich gesammelt hat, scheint in den einzelnen Studien, welche er öffentlich aufführte, zeigen zu wollen, dass er ein neues und wichtiges Ferment des hiesigen Musiklebens abzugeben beabsichtige. Gewiss Stoff genug, um — wenn es sein müsste — selbst unter böotischem Himmel ein Theben zu bauen, wenn nur ein Amphion sich findet, um dem Verschiedenartigen

die Seele des Wohllautes und der Harmonie einzuhauchen.

Der Instrumentalverein hat seine Wintersaison mit der Ouverture zum Freischütz, dem Klavierconcert von C. M. v. Weber (in *C*) und der *C*-Moll-Sinfonie von Beethoven eröffnet. Das Klavierconcert wurde von dem hiesigen Musiklehrer Herrn Böttcher mit recht fertigem Spiel und nicht ohne Begeisterung vorgetragen. Ouverture wie Sinfonie gehören zu den Favoritstücken des Vereins und des Publikums; sie mussten, wie im vorigen Jahre, auch in diesem wieder den Reigen eröffnen und wurden mit eben so viel Feuer executirt als beklatscht.

Das zweite Concert brachte uns die Ouverture zum Wasserträger von Cherubini, die Prometheus-Ouverture von Beethoven und die erste Sinfonie (in *D*) von Mozart. Die beiden Ouverturen dienten als Einfassung für ein Te Deum von Caldara, welches von dem obengenannten Privatverein vorgetragen wurde. Kein Wunder, dass in einer so fremdartigen und überwiegenden Umgebung ein verhältnissmässig kurzes Gesangstück, wie sehr es auch contrapunktische Kunst und melodiöse Grazie vereinigte, in seinem Effect paralysirt und erdrückt wurde. Nichts desto weniger hat man alle Ursache, dankbar zu sein, wenn die oft vergessenen Schätze alter Musik wieder an's Licht gezogen und in einer so gediegenen und abgerundeten Ausführung dem jetzt lebenden Geschlechte zu Gehör gebracht werden. Freilich wird demselben immer beides fremdartig sein, sowohl das Kleid, in welchem diese Alten einhertreten, wie vor allem der Geist, welcher in ihren Werken weht; wesswegen der Beifall selbst, den sie ärnten, immer etwas Frostiges und Gemachtes an sich tragen wird. Aber nur um so ehrenwerther ist das ernste Streben, auch nach dieser Seite hin das erstorbene Interesse wieder zu wecken und dem musikalischen Sinne eine breitere Basis zu geben. Möchte man nur stets mit dem rechten Geiste in diese Tonwerke sich hineinleben und eine Musik, welche auf grosse Tonfülle und weite Kirchenräume berechnet ist, nicht mit jener blassen Zartheit und Weichlichkeit singen, welche nichts so sehr fürchtet, als im Piano zu wenig und im Forte zu viel zu thun. Man kann gar wohl frisch vom Herzen weg singen und doch alle Mittel der Dynamik mit Weisheit beherrschen. Gerade die Alten vertragen nichts weniger, als einen gezierten oder manierirten Vortrag.

Am 24. November gab der städtische Verein sein erstes Concert. Das Comité hatte sich sichtlich bemüht, Vieles und sehr Mannigfaltiges zu bieten. Man vergleiche das Programm: 1. Ouverture zur Genneserin, von Lindpaintner; 2. O deus, ego ama te für Alt mit Chor, von Cherubini; 3. Klavierconcert; 4. Inclina domine, für Tenor und Chor, von Cherubini; 5. Der Frühling (Jahreszeiten); 6. Mairegen, Triller-Etude, und 7. Phantastischer Galopp, beides für Klavier. Was will man mehr! Pathetische Klänge der Andacht und leidenschaftliche Tanzrhythmen alla bravura; die rührende und reizende Kindlichkeit des Altvaters Haydn und daneben das theatralische Feuerwerk einer Virtuosenkunst, welche mit kokettem Muthwillen alle früheren Eindrücke auslöschte. Leider war dies Concert mit einiger Uebereilung in die Oeffentlichkeit hinausgestossen. Wenigstens hatte nicht Alles vorher eine gleiche Aufmerksamkeit erfahren. In der Einleitung zum Frühling wurde man gar zu lebhaft in die chaotische Wiege des ersten Lenzes versetzt und die Schlussfuge schien lange im Zweifel, ob sie auf den Füssen oder auf dem Kopfe sich einfinden solle. Indess, dem Muthigen gehört die Welt, und bald flossen die geeinten Stimmen siegreich dem mit Beifall gekrönten Ende zu.

Der eigentliche Stern des Concertes aber, dessen Aufgang bereits in der Zeitung angekündigt war, Herr Dupont aus Lüttich, ist allerdings ein Klaviervirtuos von seltenen Gaben. Im Vortrag des ersten Satzes eines von ihm componirten Concertes (in *F*-Moll) entwickelte er eine eminente, allseitig durchgebildete Technik und eine in Kraft und Zartheit gleich vollkommene Beherrschung des Instruments. Die Composition, an welche man unter solchen Umständen nie den Maassstab der höchsten Kunstregeln anzulegen pflegt, hatte das Verdienst, dass sie dem Spieler reiche Gelegenheit bot, das Brillantfeuer seiner Kunst in allen denkbaren Färbungen leuchten zu lassen. Wir bewunderten eine makellose Sauberkeit des Spiels, eine Elasticität des Anschlags, welche der rauschendsten Kraftentwickelung wie der zartesten und reichsten Schattirungen mit gleicher Sicherheit mächtig war. Die beiden Salonstücke, mit welchen Herr Dupont das Concert schloss, waren ein Ensemble aller möglichen akrobatischen Künste, und der phantastische Galopp insbesondere weckte eine wahre Windsbraut von Beifall. Herr Dupont kennt die Welt und weiss sie zu behandeln. Wie wir hören, beabsichtigt er eine Kunstreise durch Deutschland anzutreten, und wir wollen nicht unterlassen, ihn allen Freunden der Musik bestens zu empfehlen; wollen es ihm auch nicht nachhalten,

dass er bei seinem ersten Auftreten mit einer Galoppade sich verabschiedet hat. Galopp ist ja alle Virtuosenkunst; ihr Ruhm kommt und schwindet im Galopp; galoppirend stürzt dies Künstlerleben in die Welt und dann in's Grab der Vergessenheit. Nur Eins ist ewig, keiner Vergänglichkeit unterworfen, das ist der Genius, den man nur empfangen und nicht erobern noch erzwingen kann. X.

Aus Münster.

Gestern den 22. November wurde vom hiesigen Musik-Verein in gewohnter Weise das Cäcilienfest mit der Aufführung eines Oratoriums feierlichst begangen. In diesem Jahre hatte man „die Schöpfung" für dieses Concert ausersehen, ein Werk, welches, wenn auch schon ziemlich oft hier gehört, doch vor vielen andern der Liebling des hiesigen Publikums ist. — Chor und Orchester waren allein aus den hier vorhandenen Mitteln besetzt, zur Besetzung der Solostimmen hatte man auch fremde Kräfte herbeiziehen müssen. Die Totalausführung des Werkes war eine so durch und durch gelungene, so abgerundete, wie man sie oft in Städten mit viel grössern Mitteln nicht hört. Das Hauptverdienst des Abends gebührte Herrn Musikdirector Carl Müller, der seit den 5 Jahren, in welchen er hier die Stelle des Musikdirectors bekleidet, sich die Anerkennung und Liebe aller hiesigen musikalischen Kreise erworben hat. Mit dem entschiedensten Talent zum Dirigiren verbindet derselbe ein recht gediegenes musikalisches Wissen, einen sehr feinen Geschmack und die nöthige Energie um die grössten Massen zu leiten und im Zaume zu halten. Nur unter dieser Leitung war es möglich so schöne Erfolge mit unsern Kräften zu erzielen.

Kaum geringeren Antheil an der glücklichen Ausführung des Haydn'schen Meisterwerkes hatten die beiden Damen, die die Partieen des Gabriel und der Eva vertraten. Frau Seibertz aus Arnsberg (geb. Franziska Köckert aus Prag), eine fein gebildete Sängerin, hatte die Partie des Gabriel übernommen und führte dieselbe mit grosser Meisterschaft durch. Ihre Stimme ist, wenn auch gerade nicht sehr grossartig, doch sehr klangvoll und wohllautend, die Coloratur rein, deutlich und leicht; dabei besitzt sie eine sehr gute Aussprache und zeigt überall, dass sie eine Sängerin voll musikalischen Geistes und voll Empfindung ist. Die Recitative sang sie mit Geschmack, und wenn ihr die zarten Stellen meist besser gelangen als diejenigen, die einen grossartigen Ausdruck erfordern, so liegt das in ihrem Naturell, das sich überhaupt für die Darstellung des Anmuthigen und Zarten am besten eignet. Den Höhepunkt erreichte ihre Leistung bei dem Mittelsatz der ersten Arie des zweiten Theils „und Liebe girrt das zarte Taubenpaar". Fräul. Veith aus Cöln sang in ihrer Art die Eva nicht weniger trefflich. Zeichnete sich Frau Seibertz besonders durch Anmuth und Wohllaut aus, so ist dagegen die Stimme von Fräul. Veith glänzender und kräftiger; Eigenschaften die sie um so mehr zu zeigen Gelegenheit hatte, da die Partie der Eva sehr gut für sie lag. Ihr musikalischer Ausdruck, ihre ganze Art zu singen und auszusprechen legte Zeugniss ab sowohl von ihrem sehr bedeutenden musikalischen Talente als von der guten Schule, die sie bei Herrn Koch in Cöln durchgemacht hat, und es lässt sich bei dem jugendlichen Alter der Künstlerin gewiss noch das Trefflichste von ihr erwarten. — Die männlichen Solostimmen waren durch Hrn. N ... aus Düsseldorf (Uriel), Hrn. Schneider, Mitglied der hiesigen Bühne (Adam) und einen hiesigen Dilettanten Herrn H. .... (Raphael) sehr gut besetzt, von denen namentlich der Letztere sich durch eine prächtige, umfangreiche und klangvolle Bassstimme auszeichnete. Herrn N.... lernten wir bereits vor mehreren Jahren im Elias als den durch und durch gebildeten Sänger kennen, als welchen er sich auch diesmal erwies. Ist seine Stimme auch nicht mehr ganz frisch, so weiss er sie doch mit grosser Mässigung und mit der weisesten Berechnung zu gebrauchen. Im Vortrag des Recitativs müssen wir ihm für jenen Abend unbedingt den ersten Platz zuerkennen; seine Arie im zweiten Theil: „mit Würd' und Hoheit angethan" sang er mit grosser Begeisterung. Herr Schneider verdient für die schöne Durchführung seiner Partie, für die edle Haltung, mit der er auch diese ernstere Musik vorzutragen verstand, die rühmlichste Erwähnung. —

Sollen wir noch über Chor und Orchester einige Worte hinzusetzen, so kann das nicht anders als durch den Ausspruch der grössten Anerkennung geschehen. Herr Director Müller hatte es verstanden alle Mitglieder so zu elektrisiren und in den Geist des Werks einzuführen dass Niemand da war, der nicht mit wahrer Begeisterung und Liebe zur Sache mitgewirkt hätte. Der Chor, der aus etwa 120 Stimmen bestand, war voll Aufmerksamkeit; namentlich ist bei den jedesmaligen starken Einsätzen das Beisammensein des ganzen Chors auf der ersten Note, welches man in vielen andern Chören vergebens sucht, hervorzuheben. Auch das Piano war ein derartiges, wie man es bei wenigen Chören findet, was sich hauptsächlich zu Anfang des dritten Theils bei dem Duette mit Chor zeigte, welches dadurch die herrlichste Wirkung hervorbrachte. — Von dem Orchester lässt sich nur sagen, dass es so aufmerksam war, so discret in der Begleitung, so folgsam jeder Nüance in Tempo und Ausdruck, wie wir es hier nur selten gehört haben, und dass Herr Müller das grösste Lob verdient, in dem halben Jahre, in welchem das Orchester erst in seiner neuen Zusammensetzung besteht, dasselbe bereits so weit gebracht zu haben. — Schliesslich bitten wir die Leser des Blattes um Entschuldigung wenn wir vielleicht etwas zu breit geworden sind; indess haben wir bis jetzt über das hiesige Musiktreiben selten oder nie etwas in öffentlichen Blättern gelesen, und doch glauben wir, dass dasselbe es wohl verdiene, beachtet zu werden, da es verhältnissmässig gewiss nicht unbedeutender, in mancher Beziehung vielleicht sogar bedeutender ist, als in andern Städten von der Grösse Münsters. —l—

Aus Leipzig.

Die letzten vier Wochen haben uns sehr viel Musik gebracht, und darunter manches Tonwerk, wovon die Gelegenheit es zu hören sich nicht häufig darbietet. — Das Gewandhaus-Orchester bewährte in den Instrumentalvorträgen dieselbe Tüchtigkeit, die ihm schon von vielen Jahren her einen Platz unter den Orchestern ersten Ranges erworben hat; — es ist ein köstlicher Genuss, die Orchesterwerke eines Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Mendelssohn, Weber, Schumann, ja J. S. Bach in solcher Vollendung zu hören, wie sie uns hier geboten werden, und der Dirigent, Capellmeister J. Rietz, so wie die einzelnen Mitglieder des Orchesters erwerben sich in jedem Concerte den wohlverdienten Dank jedes wahren Musikfreundes. — Im vierten Abonnements-Concerte, am 30. October, hörten wir Mozart's Ouverture zur Zauberflöte, J. S. Bach's Suite für Orchester (D-dur), den Chor „Halleluja" aus dem Messias von Haendel, das Recitativ und Duett „Ach verzeihe, o vergib meiner Liebe" aus Rossini's Wilhelm Tell, gesungen von Frl. Caroline Meyer und Herrn C. Widemann, — und den Lobgesang, Sinfonie-Cantate von Felix Mendelssohn-Bartholdy; — letztere füllte den

zweiten Theil des Abends aus, — die Soli wurden von den Damen Frl. Meyer und Bleyel und Herrn C. Widemann, sämmtliche Chöre von der Singakademie und dem Thomanerchore ausgeführt. Ein herrliches Programm, — Altes, Neueres und Neuestes bot dem Zuhörer neben dem reinen Genuss des Schönen charakteristische Bilder für den Stand der Musik zu verschiedenen Zeitperioden. Besonders interessirte in diesen beiden Beziehungen die Suite von Bach mit ihrer uns so entfremdeten Art und Weise des Baues und der Instrumentirung: die verschiedenen Striche der Geigen, die eigenthümliche Behandlung der Blase-Instrumente, besonders der Trompeten mit ihren hellen Fanfaren, die gleichsam architektonische Durchführung der urkräftigen Motive und der einheitliche Zusammenschluss der einzelnen Sätze zu einem Ganzen liessen den Ursprung der sich später entwickelnden Sinfonie deutlich erkennen. Die Violinsoli wurden von dem Herrn Concertmeister David meisterhaft vorgetragen, der besonders in der herrlichen Melodie des Andante das Auditorium hinriss. Interessant contrastirten gegen Haendel und Bach Mozart und Mendelssohn. Rossini hätten wir für diesen Abend weggewünscht; — so schön das Duett aus Wilhelm Tell an sich ist, so passte es doch nicht recht in die Stimmung der übrigen Tonwerke. Die Execution des Haendel'schen Halleluja und der Chöre des Lobgesanges waren recht gelungen; vielleicht wäre in den Tenorsoli des letzteren Werkes statt des allzu dramatischen Vortrages ein schönerer Ton willkommener gewesen. —

Der vierte November, der Todestag Mendelssohn's, wurde in unserm Conservatorium feierlich begangen. Da diese Anstalt dem verewigten Meister ihre Existenz verdankt, so steht dieser unter den gesammten Lehrern, Directoren und Schülern in persönlicher Pietät und dankbarem Andenken und es wird daher alljährlich an seinem Todestage eine ernste Feier zu seiner Erinnerung veranstaltet. Diesmal wurde diese mit den handschriftlich nachgebliebenen Stücken seines unvollendeten Oratoriums „Christus" eröffnet, geleitet von dem Herrn Director Schleinitz, gesungen vom gesammten Chor der Schüler und Schülerinnen. Es sind dies leider Fragmente, deren Schönheit den allzu frühen Tod des Componisten schmerzlich empfinden lassen. Das Oratorium war auf drei Theile angelegt. Aus dem ersten Theile „Die Geburt" hörten wir: *Recit.* Da Jesus geboren war zu Bethlehem im jüdischen Lande, da kamen die Weisen und beteten ihn an. *Terzett.* Wo ist der neugeborne König der Juden? Wir haben seinen Stern gesehn, und sind gekommen ihn anzubeten. *Chor.* Es wird ein Stern aus Jakob aufgehn und ein Scepter aus Israel kommen, der wird zerschmettern Fürsten und Städte. *Choral.* Wie schön leuchtet der Morgenstern u. s. w. — Aus dem dritten Theile „Die Kreuzigung": *Recit.* Und der ganze Haufe stand auf; und sie fingen an ihn zu verklagen und zu verschmähen: *Chor.* Diesen finden wir dass er das Volk abwendet und verbietet den Schoss dem Kaiser zu geben; und spricht: er sei Christus, ein König! *Recit.* Pilatus sprach zu den Hohenpriestern und zum Volk: „Ich finde keine Ursach an diesem Menschen." Da schrieen Alle: *Chor.* Er hat das Volk erregt damit, dass er gelehret hat hin und her im ganzen Lande, und hat in Galiläa angefangen bis hieher! *Recit.* Pilatus aber sprach: „Ich finde keine Schuld an ihm! darum will ich ihn züchtigen und loslassen." Da schrie der ganze Haufe: *Chor.* Hinweg mit diesem! Hinweg, und gieb uns Barrabam los! *Recit.* Da rief Pilatus abermals zu ihnen, und wollte Jesum loslassen! sie aber schrieen: *Chor.* Kreuzige, kreuzige ihn! *Recit.* Pilatus spricht zu ihnen: Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn, denn ich finde keine Schuld an ihm! Da antworteten sie: *Chor.* Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben! Denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht. *Recit.* Da überantwortete er ihn, dass er gekreuzigt würde. Sie nahmen Jesum und führten ihn zur Schädelstätte. Es folgte ihm aber nach ein grosser Haufe Volks und Weiber, die klagten und beweineten ihn. *Chor.* Ihr Töchter Zions weint über euch selbst und über eure Kinder! Denn, siehe, es wird die Zeit kommen, da werdet ihr sagen zu den Bergen: fallt über uns! und zu den Hügeln: deckt uns! Ihr Töchter Zions weint über euch selbst und über eure Kinder! *Choral.* Er nimmt auf seinen Rücken Die Lasten die mich drücken u. s. w. — Darauf trug Prof. Moscheles die Variations sérieuses mit der Wärme und Liebe vor, wie sich dies aus dem innigen Verhältnisse, das zwischen beiden Meistern gewaltet hat, von selbst ergiebt. Dann folgten zwei noch ungedruckte Lieder für eine Singstimme aus dem Nachlasse, „Fahr wohl" und „Lieblingsplätzchen", von Frl. Anna Masius mit inniger Empfindung gesungen; besonders ergriff das letztere, ein Lied aus des Componisten frühester Periode, naiv und sehr gemüthvoll. Die Krone des Abends aber in Bezug auf Execution war der Vortrag des Jugendwerkes Op. 3, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell (H-Moll), durch die Herren Prof. Moscheles, Concertmeister David, Herrmann und Grützmacher. Die Schwierigkeiten dieses Werkes sind so bedeutend, dass es kaum glaublich erscheint, dass Mendelssohn es in seinem sechszehnten Jahre nicht nur componiren, sondern auch selbst hat spielen können. Das vierstimmige Lied „Ruhethal" beschloss die Feier mit der dem Gedächtnisstage angemessenen geweihten Stimmung.

Das fünfte Abonnements-Concert im Saale des Gewandhauses am 6. November brachte uns an Orchesterwerken Robert Schumann's Ouverture zu Schiller's Braut von Messina und Beethoven's Sinfonia eroica. Die Schumann'sche Ouverture wurde zum ersten Male hier aufgeführt und erwarb sich volle Anerkennung, wenn gleich einem grossen Theile der Zuhörer viele Schönheiten derselben bei dem ersten Hören entgangen sein mögen, so machten der tiefe tragische Charakter, das Pathos und die Neuheit der Motive und Instrumentation ihre unausbleibliche Wirkung. Beethoven's Eroica füllte den zweiten Theil des Concertes aus, — die Execution war vortrefflich, der Eindruck mächtig. Im Solospiel verschaffte uns an jenem Abend der Concertmeister David durch den genialen Vortrag des Violin-Concertes (E-Moll) von F. Mendelssohn-Bartholdy einen herrlichen Genuss. Der Beifall unterbrach fast die zusammenhängenden Sätze des Concertes, nach beendigtem Finale wurde Herr David unter andauerndem Applaus gerufen. Frau Henriette Moritz, Hof-Opernsängerin aus Schwerin, hatte in diesem Concerte allerdings einen schwierigen Stand, und konnte mit ihrem nicht sehr bedeutenden Tone die Höhe der übrigen Leistungen des Abends nicht erreichen. Sie sang das Recitativ und Arie aus Figaro's Hochzeit von Mozart „Und Susanne kommt nicht", die Cavatine „Glöcklein im Thale" aus Weber's Euryanthe und das erste Finale aus derselben Oper (unterstützt von Frl. Bleyel, Herrn Behr und dem Thomanerchore). —

Zwei Tage nach dem fünften Abonnements-Concerte fand im Saale des Gewandhauses ein Concert zum Besten der Hinterlassenen des verstorbenen Schauspielers Berthold statt. Ausser einigen Declamationen durch hiesige Theatermitglieder kamen in demselben zur Aufführung zwei Ouverturen, die zu Fidelio, von Beethoven, und die zu Cherubini's Wasserträger; — Recitativ und Duett aus Spontini's Vestalin, gesungen von den Herren Widemann und Brassin; Terzett aus Joseph, von Mehul, gesungen von Frau Günther-Bachmann und den Herren Schneider und Behr; zwei Lieder von F. Schubert, „Der Lindenbaum" und das Ständchen von Shakespeare, gesungen von Herrn Behr, und drei Lieder von J. Rietz (Manuscript), „Ruhe der Geliebten", von Freiligrath, „Gruss", aus des Knaben Wunderhorn, und „Im Walde", von E. Geibel, gesungen von Frl. Caroline Mayer. Die Liedervorträge sprachen am meisten an; Frl. Mayer

wurde gerufen und Herr Behr musste das Shakespeare'sche Ständchen da capo singen. Bei weitem am wichtigsten aber war an diesem Abend der Vortrag des Pastoral-Concertes von J. Moscheles durch den Componisten selbst, der schon seit längerer Zeit nicht mehr öffentlich gespielt, diesmal den Bitten der Unternehmer nachgegeben hatte. Die reizende Composition gehört mit zu den Seltenheiten im Concertsaal, was wohl darin seinen Grund haben mag, dass sie der Menge nicht durch besondere Effecte imponirt; den sinnigen Zuhörer fesselt sie aber durch ihre charakteristische Haltung und die echt idyllischen Züge, die durch die eigenthümliche Verschmelzung des Pianoforte mit den Holz-Blasinstrumenten auf's glücklichste erzielt worden sind; die einzelnen Sätze vergegenwärtigen uns die anmuthigsten Naturscenen und erinnern an die Landschaften eines Claude Lorrain. Der gefeierte Meister wurde bei seinem Auftreten von dem lauten Applaus des Auditoriums bewillkommnet, welcher eben so nach beendigtem Concerte erfolgte. —

Das sechste Abonnements-Concert fiel auf den 13. November. Wir hörten darin Cherubini's Ouverture zu Medea und Mozart's D-Dur-Sinfonie (ohne Menuett) mit dem von Humor sprudelnden Finale. Als Pianist debutirte Herr Wilhelm Krüger, Pianist des Königs von Würtemberg, mit Beethoven's C-Moll-Concert (mit Einlegung der Cadenz von Moscheles, welche, so viel uns bekannt, bloss in der englischen Auflage der Beethoven-Werke sich befindet) und zwei kleineren Stücken eigener Composition („Die Aeolsharfe" und „Die Gazelle") und bekundete sich als einen technisch sehr tüchtigen Virtuosen, sein Spiel ist aber jedenfalls mehr exact, als genial; er wurde beide Male gerufen, hatte es aber das zweite Mal schwerlich seinen Compositionen zu danken. Frau Henriette Moritz sang das Recitativ und Arie aus Bellini's Nachtwandlerin „Holde Gespielen", Recitativ und Cavatine aus Figaros Hochzeit „Endlich naht sich die Stunde" und drei Lieder: „Das Veilchen" von Mozart, „Die Rose" von L. Spohr und „Mein Engel" von Esser, — mit den Liedern machte sie das meiste Glück; nach dem letzten wurde sie gerufen. —

In der letzten Woche haben wir in unserem Theater drei höchst interessante Abende gehabt; zuerst durch das Gastspiel der Johanna Wagner aus Berlin, die als „Romeo" und „Fides" die gedrängt versammelte Zuhörerschaft entzückte, und darauf durch die Aufführung von Shakespeare's Sommernachtstraum mit Mendelssohn's unvergleichlicher Musik; — es bleibt uns nur zu wünschen, dass unsere Theater-Direction uns häufiger solche Genüsse zu kosten geben möge.

Auch die Reihe der Abonnements-Concerte der Euterpe im Saale der Buchhändlerbörse hat bereits ihren Anfang genommen; das erste Concert fand Dinstag den 18. November statt, — wir konnten es aber nicht hören, da wir an demselben Abend der zweiten Gastvorstellung der Wagner beiwohnten. Man hat Mendelssohn's Hebriden-Ouverture und Beethoven's zweite Sinfonie (D-Dur) unter der Direction des Herrn Riccius aufgeführt. Ausserdem hat Herr Riccius aus Dresden (der Neffe des Dirigenten) zwei Violinsoli vorgetragen, und Frl. Johanna Tonner hat zwei Arien gesungen und in der letzteren, einer Concert-Arie von de Beriot, besonders gefallen. — *O. F.*

Drittes Gesellschafts-Concert in Cöln, unter Leitung des Hrn. Mus.-Dir. Weber.

Dinstag den 2. December.

Das 3. Concert begann mit Schindelmeisser's Ouverture zu Uriel Acosta, welche sich überall eine gewisse Anerkennung erworben hat, die sie im Ganzen auch verdient, wiewohl wir ihr eine irgend bedeutende Ursprünglichkeit nicht zusprechen können. Die Ausführung war gut; nur die Posaunen liessen hier, wie an einigen andern Stellen der übrigen Musikstücke, manches zu wünschen übrig. — Hierauf folgte die Romanze und das Rondo aus Chopin's E-Moll-Concert, gespielt von Herrn Reinecke, der sich in der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit an der rheinischen Musikschule bei unserer musikalischen Welt in die wohlverdienteste Gunst gesetzt hat. Seine Auffassung der Chopin'schen Composition war vortrefflich und der Vortrag in Zartheit wie in Kraft ganz vorzüglich, so dass der lebhafteste Beifall nur ein schuldiger Tribut der Dankbarkeit des Publikums für einen so edeln Kunstgenuss war. — Den Schluss des ersten Theils machte das Kyrie und Gloria aus Beethoven's Missa solemnis in D, diesem grössten Werke, das die Tonkunst erzeugt hat. Wenn man mit nur einiger Kenntniss von den zu überwindenden Schwierigkeiten die Ausführung der beiden ersten Sätze dieses Riesenwerkes angehört hat, so muss man dem Herrn Dirigenten und allen Mitwirkenden grosse Anerkennung aussprechen. Der Chor bewährte nicht nur seinen Ruhm, sondern erhöhte ihn in gar mancher Hinsicht; die schwindelnden Höhen von *as, a, b, h* erstieg der Sopran mit preiswürdigem Muth und herrlichem Erfolg; in den so kunstvoll harmonisch verschlungenen, höchst schwierigen Figuren der Fuge: In gloria Dei patris, Amen — leisteten alle vier Stimmen in Reinheit der Intonation und präciser Ausführung alles Mögliche, in dem kräftigen Einsatz des *Quoniam* mit dem hohen *a* übertraf der Tenor den Sopran noch an Zuversicht, und der jubelnde Aufflug des *Gloria* am Schluss gelang vortrefflich. Auch das Orchester war prächtig in den Kraftstellen; nur müssen wir rügen, dass in manchen Blasinstrumenten an vielen Stellen sowohl des Kyrie als des Gloria die syncopirten Noten unrichtig vorgetragen wurden, indem die zweite durch einen Bogen mit der ersten gebundene Note, namentlich wenn sie das erste Viertel des folgenden Taktes bildete, wieder angestossen wurde, anstatt dass sie mit der vorhergehenden zu Einem gehaltenen Tone zusammenschmelzen muss. Das verleitete denn auch im Gloria sogar einige Stimmen im Chore bei ähnlicher Bezeichnung nicht A-men, sondern Ah-ahmen zu singen, ein Fehler, zu welchem besonders diejenigen neigen, welche die sonst sehr löbliche Eigenschaft haben, den Takt recht fest zu markiren.

Der zweite Theil brachte uns eine neue Sinfonie (D-moll) von F. Derckum, welche der Componist selbst dirigirte, ein schönes Werk, das eine ausführlichere Besprechung verdient, die wir uns vorbehalten. Die Frische der Motive, die Klarheit der Arbeit, die nirgendwo zum Verzwickten und Verzerrten greift, um Aufsehen zu machen, die Eigenthümlichkeit des Charakters, namentlich der ersten drei Sätze, des Allegro, Allegretto (statt des Andante) und Scherzo, gewannen die lebhafteste Theilnahme des Publikums, die sich nach jedem Satze durch Beifallklatschen Luft machte und am Schlusse rauschend unter dem Tusch des ganzen Orchesters ausbrach. Die Ausführung war bis auf einige Kleinigkeiten recht gut.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln, den 5. Decbr. Wir machen das Publikum auf das Concert des berühmten Pianisten Herrn Rudolph Willmers aufmerksam, welches in nächster Woche statt finden wird. Wir haben das staunenerregende Spiel dieses eminenten Künstlers in Privatkreisen bewundert und zählen es zu dem Ausserordentlichen, was unsere Zeit auf dem Höhepunkte der ausübenden Kunst aufzuweisen hat. *L. B.*

Köln. Die erste Matinée für Kammermusik der Herren Reinecke, Hartmann und Breuer findet am 7. d. M. statt.

Bremen. Bei uns haben am 4. Nov die jährlichen Winterconcerte wieder begonnen. Das Institut besteht seit 26 Jahren. Aufgeführt wurde Beethoven's Sinfonie Nr. 1 in C und Cherubini's Ouvertüre zu den Abencerragen. Die Solovorträge hatten die Schwestern Dulcken und Frl. Rose Hagen, die sich hier als Gesanglehrerin niedergelassen hat, übernommen. Frl. Sophie Dulcken spielte C. M. v. Weber's Concertstück mit grossem Beifall. Zu bedauern ist, dass die Scheu unserer Singakademie, der Liedertafel und der Dilettanten überhaupt Aufführungen von grössern Gesangwerken mit Orchester fast unmöglich macht.

Rotterdam. Der Violin-Virtuose von Königslöw aus Hamburg ist hier mit grossem Beifall aufgetreten; sein Vortrag ist höchst geistreich und sein Ton von seltener Kraft und Fülle.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 76. **Cöln**, den 13. Dezember 1851. II. Jahrg. Nro. 24.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Zur Geschichte der komischen Oper.

II.

Wir haben erwähnt, dass Lully's und nach ihm Rameau's unwahre und langweilige Musik die Pariser Oper in der letzten Hälfte des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beherrschte. Es war eine psalmodirende rhetorische Declamationsmusik, deren Eigenthümliches in der Behandlung des Recitativs bestand, sonst aber in hergebrachter Form die Italiäner copirte, ja nicht viel mehr als eine Parodie des Kirchengesangs war. Das Recitativ behandelte namentlich Lully so, dass es ihm nur darum zu thun war, den Text und dessen Rhythmus fast scansionsmässig in Töne zu bringen. Er mischt desshalb unaufhörlich zweitheiligen und dreitheiligen Takt durcheinander*) und oft wird dasselbe zu einem *Arioso in tempo*, einem Ding, welches in unsern Tagen von einigen Componisten uns als etwas ganz neues wiederum aufgetischt worden ist, obwohl es — wie man hiervon mit Wahrheit sagen kann — einem längst überwundenen Standpunkte angehört.

Den Hauptstoss bekam jene Opernmusik durch die Aufführungen von sogenannten Intermezzo's auf dem Theater *de la Foire* durch eine italiänische Gesellschaft, und derjenige, dessen Werk die Veranlassung zur Umgestaltung des Geschmacks, zur Anerkennung des Natürlichen und aus dem Leben des Volkes Gegriffenen gab, war ein Italiänischer Componist, dessen Ruhm auch in der gegenwärtigen musikalischen Welt noch fortlebt, aber an ganz etwas anderes, als an eine komische Oper, geknüpft ist, nämlich — an ein *Stabat mater*. Es ist kein anderer als Pergolese, der hochgefeierte Kirchencomponist Giovanni Battista Pergolese, dessen Intermezzo oder zweiaktige komische Oper *la Serva padrona* („die Dienerin als Herrin") in Paris einen so gewaltigen Eindruck machte, dass sie in den jüngern musikalischen Köpfen eine förmliche Revolution erzeugte. Sie war im Jahre 1732 geschrieben, scheint jedoch erst zwischen den Jahren 1750 — 1752 nach Frankreich gekommen zu sein. Wiewohl sie die Pariser entzückte und manches junge Talent anregte, so bedurfte es doch noch eines besondern Anlasses zum Aufschoss der neuen Saat.

Antoine d'Auvergne, dessen wir im ersten Artikel als Director der grossen Oper (seit 1770) erwähnt haben, war von seinem Geburtsorte Clermont in Auvergne 1739 nach Paris gewandert und wurde bald erster Violinist bei der Kammermusik des Königs und bei der Oper. Er war ein bedeutendes Talent, wiewohl die musikalische Natur in ihm sich erst in seinem 17. Jahre offenbarte; jedoch er drang mit seinen Compositionen nicht durch, seine erste Oper *les Amours de Tempé* gefiel, allein die Ränke derer, die bei Hofe den Ton angaben, liessen sie nicht aufkommen. Das fiel gerade in die Zeit, da Pergolese's *Serva padrona* als ein ganz neuer Stern am Horizont der Pariser aufgegangen war. Antoine, unwillig über die Zurücksetzung, die ihm geworden, rächte sich als Künstler; aufgeregt durch den natürlichen melodischen Fluss von Pergolese's Musik, begeistert von Patriotismus, der erröthete, den Italiänern den Vorrang zugestehen zu müssen, gestachelt durch seinen Ehrgeiz und durch die An-

*) Auch Lully's Ouvertüren oder Einleitungen, meist fünfstimmig für Streichinstrumente, wechseln häufig den Takt, z. B die zur Alceste in *A moll* hat $^4/_3$, $^6/_4$, $^4/_4$, $^6/_4$; die zur Armide $^4/_4$, $^6/_4$, $^2/_2$. Also: Nichts Neues unter der Sonne.

reizungen der Freunde sachte and fand er einen Dichter, der ihm eine Handlung aus dem Leben für die Bühne bearbeitete, und im Jahre 1753 wurde die erste französische komische Oper *les Troqueurs* („die Tauscher"), Musik von Antoine d'Auvergne, auf dem italiänischen Theater, aber in französischer Sprache gegeben und damit der Krieg zwischen der Wahrheit des musikalischen Ausdrucks und dem falschen rhetorischen Pathos erklärt. Freilich wagte man diesen noch nicht auf seinem angemaassten Felde, der ernsten Oper, zu bekämpfen, wo er noch zwei Jahrzehnde lang herrschend blieb: aber der Feldzug war eröffnet, die leichten Truppen begannen das Gefecht, bald gewannen sie Boden, begabte Künstler traten in ihre Reihen, geistreiche Leiter der öffentlichen Meinung schaarten sich um ihre Fahne und sandten immer schärfer gespitzte Pfeile ins feindliche Lager. So drängten sie, vom Volke und dessen gesundem Sinn unterstützt, allmälig den Feind in seine eckigen, steinernen Bollwerke, bis der grosse deutsche Feldherr kam und kühn sein schweres Geschütz darauf richtete, das sie zertrümmerte.

Die Oper *les Troqueurs* hatte einen ungeheuren Erfolg; selbst in Italien — damals eine unerhörte Eroberung für ein ausländisches Erzeugniss — wurde sie mit grossem Beifall aufgeführt. Aber die Gegner waren klug genug, die Gefahr zu durchschauen, und um die Kunst, für die sie zu streiten vorgaben, zu retten, griffen sie zu den Künsten der Diplomatie, statt der ehrlichen Waffen zu Ränken und Kabalen. Freilich ernannte der König von Frankreich den Componisten zu einträglicher und ehrenvoller Stelle, der Grund zu seinem spätern bedeutenden Vermögen wurde dadurch gelegt; allein — die fernere Aufführung der *Troqueurs* wurde dem Director des italiänischen Theaters untersagt und überhaupt Antoine so umstrickt, dass er auf der so glücklich betretenen Bahn nicht fortfuhr und sich der Composition von Kammer- und Kirchenmusik widmete und sogar späterhin wieder Opern im Lully's und Rameau's Stil schrieb, bis der Anblick von Gluck's Partitur, wie oben erzählt ist, ihm ins Gewissen schlug.

Aber der einmal geweckte Geist der Wahrheit lässt sich nicht bannen und unterdrücken. Was Antoine dem Hofe und seiner Stellung zum Opfer brachte, das flammte in andern Künstlerseelen desto lebendiger auf und der Italiäner Duni, die Franzosen Philidor and Monsigny und der Belgier Grétry schürten das Feuer, dass es die Gemüther des Volks immer mehr erwärmte, während Schriftsteller and Kritiker, wie Rousseau und vor allen Diderot, der guten Sache das Wort redeten.

Egidio Duni war ein Schüler Durante's im Conservatorium zu Neapel und verdunkelte schon in seinem 26. Jahre durch seine Oper Nero in Rom die Olympia des Pergolese (1735), wiewohl er selbst dieser letztern einen höhern Werth zuschrieb. Nach manchen Reisen, die ihn nach Wien, Paris, London führten, lernte er in Parma den berühmten Lustspieldichter Goldoni kennen und erkannte durch die Composition von dessen *la buona Figliuola* seinen Beruf für die komische Oper. Er erhielt einen französischen Text: *le Peintre amoureux de son modèle* und brachte diesen im Jahre 1757 in Paris, wohin er gezogen war, zur Aufführung. Das Werk gefiel ausserordentlich und wurde auch in Deutschland unter dem Titel: „der verliebte Maler" gegeben. In Paris lebte er nun bis an seinen Tod im Jahre 1775 und schrieb ausser der genannten noch 16 komische Opern, welche alle, bis auf die letzte, in Partitur gestochen sind. Die berühmtesten waren *la Laitière* („das Milchmädchen"), *la Plaideuse ou le Procès, l'école de la Jeunesse, la Fée Urgelle*, die auch alle ihren Weg nach Deutschland fanden.

André Danican Philidor aus Dreux componirte schon in seinem eilften Jahre und ging im Jahre 1745 auf Reisen. Er durchzog Deutschland, Holland, England und machte als Schachspieler noch mehr Aufsehen, denn als Musiker. Nach Paris zurückgekehrt, gelang es ihm im Jahre 1759 seine Oper *Blaise le savetier* („der Schuhflicker") auf die Bühne zu bringen, und von der Zeit an überragte der Ruhm des Tonkünstlers den Ruf des Schachspielers. Jedoch blieb er Mitglied des Schachklubs in London; jährlich reiste er dahin, zum letzten Male im Jahre 1795, wo er sich bei der Ueberfahrt erkältete, gleich nach der Ankunft erkrankte und am 31. August in London starb. Er gehört zu den tüchtigsten Componisten dieser Periode und acht bis zehn von seinen komischen Opern machten überall Glück, namentlich *le Maréchal ferrant* („der Hufschmied"), *Tom Jones, les Femmes vengées* („die gerächten Frauen") u. s. w. Nach dem Urtheil eines Mitarbeiters am Schilling'schen Tonkünstler-Lexikon soll Weber's Aennchen im Freischütz ihr musikalisches Vorbild schon in dem Kammermädchen Honora im Tom Jones finden. Wichtiger für unsern Zweck ist, dass in Philidor's Opern Charaktere auftreten, welche durch den Ausdruck der Leidenschaft auf das Gebiet des ernsten musikalischen Drama's hinübergreifen. Die

Arie aus derselben Oper: „*Amour, quelle est donc la puissance*“ machte die Anhänger der Lully-Rameau'schen Musik stutzig, denn hier war ein edles Gefühl auf eine ganz andere Weise ausgedrückt, als man es bisher gewohnt war.*)

Neben Philidor wirkte Pierre Alexandre Monsigny, der an komischem Ausdruck und charakteristischer Zeichnung jenen noch übertraf, wie ihn wiederum Grétry an melodiösem Schwung und tiefer Empfindung überragte. Monsigny war zu Artois 1729 geboren und von seinen Eltern nicht für die musikalische Laufbahn bestimmt, obwohl er von Jugend auf bei einer sehr sorgfältigen Erziehung Unterricht in der Musik erhielt. Er war bereits auf einem Rechnungsbüreau angestellt, als die Anhörung von Pergolese's *la Serva padrona* den schlummernden Funken in seiner Seele zur Flamme blies. Im Jahre 1759 brachte er seine erste komische Oper *les Aveux indiscrets* aufs Theater. Ihr folgten eine Menge anderer, die mit immer steigendem Beifall aufgenommen wurden; *le Déserteur*, *l'Enfant trouvé* und *la belle Arsène* sind die berühmtesten unter ihnen. Die Revolution brachte ihn um Einkünfte und Vermögen: allein 1798 erinnerte man sich seiner Verdienste, er wurde Mitglied des Nationalinstituts und 1800 Mitdirector des Conservatoriums. Er überlebte Gluck, Piccini und Grétry, sah die Wiederherstellung der Bourbons und starb als 88jähriger Greis den 14. Januar 1817.

Die bis jetzt genannten Componisten waren diejenigen, welche zwischen den Jahren 1753 bis 1770 eine Gährung in der öffentlichen Meinung über dramatische Musik hervorbrachten, welche von der komischen Oper aus den Boden unterhöhlte, auf dem das steife Gebäude der tragischen mit seinen schnörkelhaften Verzierungen und Verzerrungen stand. Diese Gährung spricht sich nicht dreister und schneidender aus, als in Diderot's Schriften überall wo sie die Musik berühren, wiewohl sich Diderot nur des Standpunktes bewusst war, den er nach seinen Grundsätzen in Sachen der Tonkunst einnehmen musste, in den Mitteln zur Erreichung des Zwecks sich aber, wenigstens zum Theil, irrte, indem er vorzugsweise von den Italiänern die Wahrheit der musikalischen Poesie erwartete. Allein wenn er sich auch darin vergriff, so war er sich doch der Hauptsache vollkommen klar bewusst, nämlich der Nothwendigkeit, dass Natur, Wahrheit und Einfachheit entgegen gestellt werden müsten der Manier, der Verzerrung, dem affectirten Pathos, dem psalmodirenden Bombast, der Fratzenhaftigkeit. Seine scharfen, kecken, ja frechen Aeusserungen, wie sie z. B. in dem Dialog „Rameau's Neffe“, den bekanntlich Göthe übersetzt hat, wimmeln, geben ein lebendiges Bild der Bewegung, welche die neue komische Oper damals hervorrief und beweisen unsern Satz, dass diese in dem Pariser Publikum in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren vor Gluck die Empfänglichkeit für wahre dramatische Musik weckte und somit dem grossen Reformator vorarbeitete und die glänzende Anerkennung desselben bei seinem Auftreten vermittelte und allein möglich machte.

Jene Schrift Diderot's ist um 1760 geschrieben und man höre einmal z. B. folgende Aeusserungen: „Man muss die Declamation als eine Linie ansehen und den Gesang als eine andere Linie, die sich um die erste herschlängelt. Je mehr diese Declamation, Vorbild des Gesanges, stark und wahr ist, an je mehr Punkten der Gesang, der sich ihr gleichstellt, sie durchschneidet, desto schöner wird er sein. Und das haben unsere jungen Musiker wohl gefühlt. Wenn man hört: *O terre reçois mon trésor*, so vernimmt man die wirkliche Stimme eines Geizigen: sänge er nicht so würde er in denselbigen Tönen zur Erde sprechen, der er sein Gold anvertraut. Und das junge Mädchen, das sein Herz klopfen fühlt, das roth wird, sich verwirrt, würde sie sich anders ausdrücken? In diesen Werken giebt es die verschiedensten Charaktere, eine unendliche Wahrheit von Declamation. Hört den Gesang des Jünglings, dessen Herz bricht, hört die Begleitung und sagt mir nachher, welch ein Unterschied sei zwischen den wahren Tönen eines Sterbenden und der Wendung dieses Gesangs“.

Dann wieder an einer andern Stelle: „War es denn so schwer den musikalischen Ausdruck zu lernen? Wer von einem Bettler auf der Strasse angesprochen wurde, wer einen Mann vom Zorn hingerissen, ein eifersüchtiges rasendes Weib gehört hatte, einen verzweifelten Liebenden, genug jede Leidenschaft, wenn sie nur durch ihre Kraft verdiente, ein Vorbild des Musikers zu sein — ein solcher hätte zwei Dinge gewahr werden sollen, einmal dass die Leidenschaft mit der Prosodie verfährt fast wie es ihr gefällt, und dass sie die grössten Intervalle trifft.“

Ferner: „die Musik des göttlichen Lulli, des grossen Rameau ist platt. Alle, die anfangen sich darauf

*) Vergl. „Versuch über die Revolutionen der Musik in Frankreich“, eine Brochüre von 1776 — deutsch in J. G. Siegmeiers Ritter Gluck und seine Werke (eine Sammlung von Briefen und Zeitungsartikeln aus der damaligen Zeit). S. 131.

zu verstehen und die das Getöse nicht mehr für Musik nehmen, werden sich nie mehr daran befriedigen. Wahrhaftig diese verfluchten Schalksnarren mit ihrer *Serva padrona* u. s. w. haben uns einen gewaltigen Rippenstoss gegeben. Ehemals gingen *Tancrède*, *les Indes* u. s. w. u. s. w. vier, fünf, sechs Monate, die Vorstellungen der Armide wollten gar nicht enden: jetzt fällt das alles übereinander wie Kartenhäuser. Die königliche Akademie kann nur ihre Laden zumachen! Die alten Perücken, die seit dreissig, vierzig Jahren alle Freitage zusammenkommen, haben lange Weile und gähnen ohne zu wissen warum. Ich weiss es wohl warum: ich will sterben, wenn in vier, fünf Jahren vom *Peintre amoureux* an gerechnet, die Herren im berühmten Sackgässchen nicht auf der Hefe sind. — — Man heftet uns nichts mehr auf. Man wird uns an die Nachahmung der leidenschaftlichen Accente, der Natur-Accente, durch Gesang und Stimme und durchs Instrument gewöhnen*). Denn das ist der ganze Umfang musikalischer Gegenstände. — Glaubt ihr, man würde nicht lange Weile haben bei ihrer Feeerei, bei ihrer abgeschmackten Mythologie, bei ihren süsslichen Madrigalen, die den Jammer der Kunst bezeichnen? Das Wahre, das Gute, das Schöne haben ihre Gerechtsame. Man bestreitet sie, aber man endigt mit Bewunderung: was aber nicht mit ihrem Stempel bezeichnet ist, das bewundert man eine Zeit lang, aber man endigt mit Gähnen. So gähnt denn, liebe Herren, nach Bequemlichkeit und lasst euch nicht stören — das Reich der Natur setzt sich ganz sachte fest“. —

Nur noch die folgende Stelle, denn es kömmt mir vor, als könnten wir auch heutzutage wieder, nur unter veränderten Verhältnissen, noch soviel aus alle diesem gebrauchen, dass es ordentlich zu verwundern ist. Er kömmt auf die Texte zu sprechen:

„Und diese Dichter, diese Quinault, la Motte Fontenelle — nicht sechs Verse hintereinander sind in allen ihren Gedichten, die man in Musik setzen könnte. Wie leer ist das von Hülfsmitteln für die Tonkunst, die gewaltigste der Künste, selbst die Kunst des Demosthenes nicht ausgenommen! Ihre Gedichte sind kalt, ohnmächtig, eintönig, es ist nichts drin, was dem Gesange zur Unterlage dienen könnte. Eben so gern componirte ich die Maximen des Rochefoucault und die Gedanken Pascal's.*) Der natürliche Schrei der Leidenschaft hat die Reihe zu bezeichnen, die uns frommt. Die Ausdrücke müssen übereinander gedrängt sein, die Phrase kurz, der Sinn abgeschnitten, schwebend, damit der Musiker über das Ganze sowohl wie über die Theile herrsche. Die Leidenschaften müssen stark sein: wir brauchen Ausrufungen, Empfindungslaute, Schwebungen, Unterbrechungen, wir rufen, flehen, seufzen, weinen, lachen: — keinen Witz, keine Epigramme, keine hübschen Gedanken — das ist alles zu weit von der einfachen Natur. Und glaubt nur ja nicht, dass das Spiel unserer Schauspieler und ihre Declamation uns zum Muster dienen könnten — pfui doch! wir müssen es kräftiger haben, weniger manierirt, wahrer: die Stimme der Leidenschaft ist uns um so nöthiger in der Musik, als unsre Sprache monotoner ist und weniger Accent hat. — — Bei euren bisherigen Wundern der Declamation zucke ich die Achseln: allein bei dem Schwunge, mit welchem die Kunst jetzt vorwärts geht, weiss ich nicht, wohin sie noch gelangen kann.“ —

Nun vergleiche man mit diesen Aeusserungen und diesen Forderungen an die dramatische Musik die berühmte Vorrede oder Zueignung an den Grossherzog von Toscana vor der Partitur der Alceste von Gluck, z. B. in folgenden Stellen: „Ich wollte die Musik auf ihre wahre Aufgabe zurückführen, welche darin besteht, die Poesie zu unterstützen (*de seconder la poësie*) um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen, und sie durch überflüssige Schnörkeleien zu erkälten. — — Ich habe alle jene Missbräuche verbannt, gegen welche sich die gesunde Vernunft und der gute Geschmack seit lange ereifert haben. — Die Instrumente dürfen nur nach Verhältniss des Grades von Interesse und Leidenschaft der Handlung angewandt werden — — ich habe nach Einfachheit getrachtet. — — Im Text sind an die Stelle der süsslichen Schilderungen, der Gleichnisse und nüchternen Sittensprüche, die Sprache des Herzens und die mächtigen Leidenschaften und die ergreifenden Situationen getreten.“ —

*) Mit welchem Ahnungsvermögen sagt er aber an einer andern Stelle: „Ist der Violinist nicht der Affe des Sängers der, wann künftig das Schwere an die Stelle des Schönen treten wird, sich gewiss zum Affen des Violinisten macht?

*) In der That erzählt man von Rameau die Aeusserung: „*Donnez-moi la gazette d'Hollande et je là mettrai en musique!*“ — wie von unserm Telemann, dass er sich anheischig machte, jeden Thorzettel zu componiren.

Aus dieser Vergleichung wird man sich überzeugen, dass sich vor Glucks Auftreten in Paris seit zehn bis fünfzehn Jahren bereits ein grosser Theil des gebildeten Publikums mit den Grundsätzen vertraut gemacht hatte, welche er nachher aussprach, und für die ernste Oper zur Anwendung brachte, und dass diese Thatsache die glänzende Aufnahme von Gluck's Iphigenie hinlänglich erklärt. Es ist sehr verkehrt, wenn Geschichtschreiber der Musik, wie z. B. G. W. Fink in seiner Geschichte der Oper, den Erfolg der Gluck'schen Musik „einem glücklichen Zusammentreffen verschiedenartiger Interessen“ (S. 246) zuschreiben und die kategorische Behauptung aufstellen: „es war keineswegs eine höhere Bildung für Musik deshalb in den Franzosen, weil sie Glucks Opern grösstentheils entflammt aufnahmen; wie hätten sie so auf einmal dazu kommen sollen?“ — Wir haben auf diese Frage geantwortet und setzen nur noch hinzu, dass es freilich viel leichter ist, einer Nation ohne weiteres Geschmack und höhere Bildung für irgend eine Kunstgattung abzusprechen, als den Pfaden nachzuspüren, auf denen das geistige Leben eines Volkes allmälig bis zu einer gewissen Entwickelung in einer bestimmten Periode fortgeschritten ist.

Berliner Briefe.

Den 28. November.

Wenn ich Ihnen mittheile, dass die vier Gebrüder Müller aus Braunschweig uns an drei Quartettabenden in die höchsten Regionen der Kunst versetzt haben, in denen jede Spur von Mangelhaftigkeit der Ausführung oder von untergeordneter Kunst-Tendenz verschwindet, so kann ich nicht die Absicht haben, Ihnen über die Leistungen von Männern zu berichten, deren Weltruf über jeden Zweifel erhaben ist; ich muss nur das in den Vordergrund stellen, was der Höhepunkt unserer musikalischen Genüsse in den letzten Wochen war und vielleicht für den ganzen Winter gewesen sein wird. Wie sehr bemüht sich die Gegenwart, in grössern und kleinern Kreisen, am Licht der Oeffentlichkeit und in den bescheidenen Grenzen des Familienlebens, darum, ein gutes musikalisches Ensemble herzustellen, und wie weit bleiben die meisten Versuche von ihrem Ziel entfernt! Wir sind den blossen Sololeistungen gegenüber theils blasirt, theils fühlen oder erkennen wir es, dass die durchgreifend göttliche Kraft der Musik in dem Zusammenwirken, in der Polyphonie liegt, dass sie darin erst ihr selbstständiges und Welt und Geist in sich wiederspiegelndes Leben entfaltet. Die Sinfonie ist schon längst unter den musikalischen Gattungen die fesselndste geworden, die moderne Oper strebt nach Auflösung der alten Formen zu Gunsten der organischen Totalität; statt des Liedes greift man nach vierstimmigen Gesängen, und selbst in den Gesellschaften, in den häuslichen Zirkeln findet man, dass die anwesenden musikalischen Kräfte besser thun, sich zu vereinigen, als sich einzeln hintereinander zu produciren. Aber um gar nicht davon zu sprechen, wie sehr meistens die improvisirten Versuche dieser Art scheitern, wie selten gelingt es, eine Kapelle oder ein Theater so zu organisiren, dass das Ensemble leidlich ist! Der Grund davon liegt vorzugsweise darin, dass bei so Vielen, die sich der Musik widmen, die allgemeine musikalische Bildung hinter der instrumentalen und technischen zurückbleibt; nur der allgemein Gebildete besitzt die Fähigkeit, sich in das richtige Verhältniss zu den übrigen Mitwirkenden zu setzen; und der beste Dirigent ist machtlos, wenn angeborene oder angebildete Stupidität des Sinns dafür verschlossen hat. Ein solches Ensemble freilich, wie das der Gebrüder Müller, wird immer nur unter den günstigsten Verhältnissen zu Stande kommen; es ist ein zusammengewachsenes, nicht ein zusammengefertigtes Ganzes, und wir würden es tief beklagen, dass Berlin nicht in früheren Zeiten dies Doppelpaar der Dioskuren in sein weites Netz gezogen hat, wenn wir nicht annehmen müssten, dass gerade die traulichen Verhältnisse einer kleinern Stadt von günstigem Einfluss auf die Befestigung des musikalischen Bandes, das sie umschlingt, gewesen sein mögen. Wie sehr in Berlin Alles zur Zersplitterung neigt, das erfahren wir täglich; schon früher habe ich in meinen Briefen über die zu grosse Anzahl unserer Gesangvereine geklagt; und nicht nur, dass der Egoismus zur Zersplitterung führt, auch die kleineren Verbindungen halten nur locker zusammen, es fehlt ihnen die Innigkeit und Treue, durch die sich kleinere Städte bei beschränkteren Mitteln oft zu weit trefflicheren Leistungen erheben, als wir sie aufweisen können. Die Atmosphäre Berlin's hat einen zersetzenden Charakter; es ist, als ob das Schicksal uns für die Anziehungskraft, die Berlin auf bedeutende Individualitäten ausübt, damit ein Schnippchen schlagen wollte, dass mit allem diesem Material doch selten etwas Rechtes erreicht wird. — Die Gebrüder Müller trugen Werke von Mozart, Beethoven, Haydn, Schubert und Mendelssohn vor; ausserdem ein an Schwierigkeiten reiches Quartett

von Litolff, das wegen seines extravaganten und fantastischen Charakters bei dem Publikum, das Concerte dieser Art besucht, keinen Beifall finden konnte.

Die neue Oper des Herzogs von Sachsen-Gotha, Casilda, ging kürzlich in Scene. Wenngleich es zu bedauern ist, dass ein so seltenes Ereigniss, wie die Aufführung einer neuen Oper in Berlin, nicht durch ein Werk von wahrhaft künstlerischem Werth hervorgerufen wird, sondern dass äussere Rücksichten den künstlerischen den Sieg abgewinnen, so kann ich doch nicht in das vernichtende Urtheil einstimmen, das einige hiesige Blätter über die gut gemeinte Arbeit eines Dilettanten ausgesprochen haben. Die Grundschwäche der Oper liegt in der Unfähigkeit des Componisten, ein musikalisches Motiv festzuhalten, wie denn gewöhnlich Dilettanten der Form unmächtig sind. Und doch hätte sich auch mit so beschränkten Fähigkeiten ein besseres Werk herstellen lassen, wenn der Text dem Talent des Componisten günstiger gewesen wäre. Der Fürst bedurfte eines Libretto's, das in schnellem dramatischen Fortschritt ihn der Schwierigkeit überhob, bei einzelnen Ruhepunkten zu verweilen; seine Aufgabe musste sich darauf beschränken, den einzelnen schnell vorübergehenden Empfindungen und Situationen einen kurzen und schlagenden Ausdruck zu geben. Zwar wird eine so gestaltete Oper, da sie die Formen und somit auch die selbstständige Bedeutung der Musik auflöst, keineswegs als Ideal zu betrachten sein, selbst dann nicht, wenn ein Gluck sich solcher Aufgabe unterzöge; wir werden es nie preisen können, wenn man die Musik zu der Stufe der blossen Deklamation degradiren will; aber es kann unter den heutigen Verhältnissen, der romantischen Fantastik und dem schalen Virtuosenthum gegenüber, nichts schaden, wenn Einzelne, deren Talent gerade nach dieser Seite hin gravitirt, sich auf Deklamation beschränken, wenn diese nur energisch und wahrhaft dramatisch ist. Das wahre Kunstwerk wird freilich Alles in sich vereinigen müssen, die streng musikalische Organisation und die durchgreifende Uebereinstimmung mit der poetischen Grundlage, ein Ziel, das aber nur erreicht werden kann, wenn die Begriffe über das Wesen musikalischer Texte sich schärfer und richtiger bestimmt haben werden. Die Lösung des Problems hängt davon ab, dass der Text sich nach den selbstständigen Gesetzen der Musik richtet; der Dichter des Libretto muss ein deutliches Bewusstsein von dem Wesen des musikalischen Organismus haben und Alles aus dem Text entfernen, was der selbstständigen Entfaltung des musikalischen Lebens hindernd entgegen treten könnte. — Casilda war glänzend ausgestattet. Aber die Augen der Zuschauer beklagten sich, dass die Propheten-Sonne fast eine Viertelstunde lang sie blendete; wollte man dem Publikum die Freude verderben, die es bei dem Anschauen der reizenden Ballets empfunden hatte? Jetzt, nach zweimaliger Aufführung und da Fr. Köster, die Darstellerin der Hauptrolle, erkrankt ist, wird Casilda wohl für einige Zeiten ruhen. — Gleichzeitig mit der Casilda gab das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater die komische Oper Hoven's (Vesque von Püttlingen): ein Abenteuer Carl's II. Ich selbst hatte noch nicht Gelegenheit, das Werk des geistreichen Lieder-Componisten, der die musikalische Lyrik um eine neue Gattung bereichert hat, zu hören; die Kräfte des Theaters sind aber wohl zu unbedeutend, um einen so feinen Geist, wie Hoven es ist, zur Geltung bringen zu können. Hoven wird nie populär werden, er gehört den gebildeten Kreisen ausschliesslich an. Aus diesem Grunde ist das Theater vielleicht überhaupt nicht sein eigentliches Feld. — In den Trio-Soiréen hörten wir ein neues Trio von Spohr aus *B-Dur*, das uns einen erfreulichen Beweis von der rüstigen Kraft des Mannes gab, der bis zum hohen Alter für den Ernst deutscher Kunst sich thätig erweist. — Die Herren Grünwald und Seidel eröffneten in voriger Woche einen Cyclus von drei Concerten, in denen vornehmlich Kammermusik zur Aufführung kommen wird. Grünwald gehört zu unsern geachtesten und beliebtesten Violinisten; er vereinigt gründliche technische Ausbildung mit der Richtung auf milde und liebenswürdige Schönheit, er steht dem leeren Virtuosentreiben fern, wird sich aber auch nicht zu dem höchsten Schwung der wahren Kunst erheben können. — Der Violin-Virtuos Adolph Köckert, die Pianistin Hedwig Brzowska und eine Sängerin Signora Gadi, die sich in diesen Tagen hören liessen, zeigten sämmtlich ein anerkennungswerthes Talent, das es aber noch nicht zu bedeutenden Leistungen gebracht hat; Herr Formes bewies in dem Vortrag Schubert'scher Lieder, dass von innerer Kunstbildung bei ihm noch nicht viel die Rede ist.

G. E.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Letzten Samstag hörten wir zum ersten Mal in der Musikal. Gesellschaft die Ouvertüre zu den lustigen Weibern von Windsor von Nicolai; dieselbe gefiel; in der hiesigen Philhar-

monischen Gesellschaft ist diese Ouvertüre ein Lieblingsstück geworden und musste mehrmals wiederholt werden.

Am Sonntag fand die erste Matinée für Kammermusik statt; zur Aufführung kamen: Beethoven's Trio, op. 1, Nr. 2 in *G dur*, Mozart's Quartett in *G moll* und Mendelsohn's Trio, op. 66 in *C moll*. Die Ausführung war eine in jeder Beziehung meisterhafte, wie sich dies von den Hrn Reinecke, Hartmann, Derckum und Breuer nur erwarten lässt.

Am 9. Dec. gab Hr. R. Willmers Concert und erregte durch die vollendete Technik seines Spiels die Bewunderung eines gewählten, aber leider sehr wenig zahlreichen Publikums.

Cöln. Die 11jährige Violinspielerin Maria Sorrato, welche ganz kürzlich in Frankfurt a. M. Aufsehen gemacht, ist hier anwesend; wir werden Gelegenheit haben, dieselbe in einem Concerte zu hören.

Cöln. Fr. Nina Stollewerk aus Wien hat bei ihrer Rückreise von Paris nach Deutschland einige Tage hier verweilt. Die Kürze ihres Aufenthalts erlaubte nicht, einige von ihren Compositionen für Orchester und für Chor, welche sie selbst zu dirigiren pflegt, zu Gehör zu bringen. Ihre Partituren bekunden ein durchaus nicht gewöhnliches Talent, welches der Tondichterin überall Anerkennung verschaffen wird, wie dies in Paris und in Deutschland in mehrern Städten, besonders in München bereits der Fall gewesen ist.

Das Comité zur Bildung eines Capitalfonds für die Hinterbliebenen des Componisten A. Lortzing hat den Rechenschaftsbericht über diese Angelegenheit mitgetheilt. Das erfreuliche Ergebniss der Theatervorstellungen, Concerte, Sammlungen u. s. w. ist, dass 9100 Thaler in fünfprocentigen Berliner Stadtobligationen beim königl. Obervormundschaftsgerichte zu Berlin in Verwahrung gegeben worden sind. Das Capital darf nicht angegriffen werden, die Zinsen werden der Frau Lortzing halbjährlich direct und unverkürzt ausbezahlt, so lange sie lebt und unverheirathet ist, zur beliebigen Verwendung für sich und ihre Kinder. Nach ihrem Tode fällt das Capital ihren Erben nach den Landesgesetzen anheim. — Das Comité löst sich zwar auf, jedoch ist jedes Mitglied desselben *) zur Annahme und Belegung weiter eingehender Gelder für denselben Zweck bereit. Die Hoftheater-Intendanz in Stuttgart hat ein Benefice bewilligt, aber noch nicht ausgeführt, so dass von den grössern deutschen Bühnen nur die Hoftheater in Wien und Hannover zurückgeblieben sind.

** Wesel. Die evangelische Kirche auf der Mathena, als architektonisches Werk eine Zierde der Stadt und der ganzen Provinz, war in Folge der Kriegsereignisse seit der französischen Besitznahme verfallen und ist durch die Freigebigkeit des Königs mit einem Aufwande von bedeutenden Summen wiederhergestellt worden. Im vorigen Monat ist nun auch die neue Orgel aufgestellt worden, durch welche sich der Erbauer derselben, Herr Breyl aus Dorsten ein ehrenwerthes Denkmal gesetzt hat. Das Werk hat zwei Manuale und ein Pedal, das Hauptmanual 15 Stimmen (Principal 16 F.), das zweite Manual 12, das Pedal 9, im Ganzen 36 Stimmen; der Umfang der Manuale ist von *C* bis dreigestrichen *g*, des Pedals von *C* bis eingestrichen *d*. Die Manualladen sind so eingerichtet, dass auf dem ersten noch Cimbel, auf dem zweiten Mixtur zugesetzt werden kann. Das Werk entspricht in hohem Maasse den Forderungen der Kenner sowohl in Kraft und Fülle des Tons, als in Zartheit und schöner Klangfarbe der sanftern Register.

London. Die neue „*Réunion des beaux Arts.*" In englischen Blättern lesen wir: „Das allgemeine Bedürfniss einen geselligen Bund zwischen Künstlern, Gelehrten und Freunden schöner Künste und Wissenschaften zu stiften, hat von Seite mehrer Künstler und Schriftsteller die Gründung einer Gesellschaft veranlasst, deren Zweck und Aufgabe sein wird, durch musikalische und literarische Vorträge, durch Ausstellung von Gemälden und anderer Kunstwerke, durch freie und geistig anregende Geselligkeit auf den Geschmack und die Kunstliebe ihrer Mitglieder bildend einzuwirken.

Die Gesellschaft wird sich wöchentlich einmal in einem eigens dazu elegant ausgestatteten Local versammeln.

Die Zahl der Gesangs- und Instrumental-, so wie der literarischen Vorträge ist für jeden Abend beschränkt, und jedes Mitglied, ob Künstler oder Dilettant, ist zur Mitwirkung berechtigt. Zwischen den Vorträgen ist freie Conversation.

Der Gemälde-Ausstellung sind eigene Salons angewiesen, und ein besonderer Ausschuss hat über die Zulassung eines Kunstprodukts zu entscheiden. Ausserdem wird ein Catalog zur Einsicht vorliegen, der den Namen des Künstlers, die Beschreibung seines Werks und dessen Preis angeben wird. Jedem Mitgliede ist gestattet Kunstwerke und Curiositäten auch von Nichtmitgliedern auszustellen.

An der Spitze der Gesellschaft steht ein Ausschuss der jährlich zum Theil erneuert wird, und die Verpflichtung hat, die Statuten aufrecht zu erhalten. Zur Leitung der speciell weiblichen Angelegenheiten wählen die Damen ihren eigenen Ausschuss."

Die ferneren Bestimmungen dieses Prospectus beziehen sich auf Statutenwesen und haben für den deutschen Leser weniger Interesse. Als *Entrepreneurs* stehen unterzeichnet:

Treasurer — Mr. Adolpho Gollmich, 12 Lower, Belgrave Place, Belgrave Square.

Honorary Secretary — Mr. Ch. Goffrié, 43 Jermyn-Street, Picadilly.

Unter den zahlreichen Edelleuten, unter deren Patronage dieses Institut ins Leben tritt, befinden sich die Namen der Lords Listowel, Macdonald und L. de Rothschild.

Nicht minder interessant ist im Originale die Aufzählung der mitwirkenden Sänger, Pianisten, Maler, des zahlreichen Orchesters und der Mitglieder des Comité's.

Diese Gesellschaft, welche den neuesten Nachrichten zufolge sich der grössten Theilnahme der Londoner Kunstfreunde erfreut, hat kürzlich mit einem grossen Concerte begonnen, worüber wir das Nähere berichten werden.

Eine jugendliche Sängerin aus der Schule Bordogni's, Fräulein Marianne Pohl, und wie wir vernehmen eine geborne Kölnerin, befindet sich gegenwärtig in Frankfurt a. M., um bei dem vortrefflichen Gesanglehrer Aeschütz für den dramatischen Gesang vollends ausgebildet zu werden. Ein ausgezeichnetes Talent mit einer vortrefflichen Altstimme berechtigt sie zu bedeutenden Hoffnungen.

Das Theater in Turin füllt sich jetzt täglich durch eine neue Oper „Maria Giovanna", Musik vom Herzog von Litta. Der reiche Fürst hat ausser der Musik auch die Kosten zu den Decorationen und Costümes geliefert und Alles strömt hin, um eine bisher nicht gesehene Theaterpracht anzustaunen.

---

*) Die Herren M.-Dir. G. Meyerbeer, K. M. W. Taubert, H. Dorn, Regisseur C. Stawinsky, Comm.-R. E. Prätorius, Kaufmann F. A. Reimann, F. W. Diechmann in Berlin.

In Berlin ist Hoven's Oper „Ein Abenteuer Karls II." auf dem Friedrichs-Wilhelmstädtischen Theater mit Beifall gegeben worden. Es heisst dort, dass Meyerbeer eine neue Oper „Theeerdaok", Text von — Scribe, vollendet habe.

Fr. Kücken wird seinen neuen Wirkungskreis als königlicher Capellmeister in Stuttgart mit dem 1. December antreten; Herr Capellmeister Lindpaintner wird vorzugsweise die ernste, Kücken die komische Oper zu leiten haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 77. **Cöln**, den 20. Dezember 1851. **II. Jahrg. Nro. 25.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Nachträgliches zu Lortzing's Biographie.

Mitgetheilt von Cort Gollmick.

Die zahlreichen Briefe, welche in Lortzing's Biographie (herausgegeben von Herrn Ph. J. Düringer in Mannheim) das innere Leben des Verewigten so treulich schildern, und — wie der Hr. Verfasser sehr richtig bemerkt „dessen Charakterschilderung bestätigen und vervollständigen", sind nun der Oeffentlichkeit übergeben, und erfreuen sich, wie es sich herausstellt, einer so allgemeinen Theilnahme, dass eine zweite Auflage dieses Büchleins in Angriff steht.

Von der Correspondenz, die ich selbst mit Lortzing gepflogen, und welche sich mein Freund Reger zur Benutzung dieser Biographie für Herrn Düringer ausgebeten, hat der Verfasser zwei Briefe Lortzing's an mich abdrucken lassen. (Pag. 19 bis 23).

Nichts desto weniger glaube ich, dass eine etwas genauere Durchsicht der übrigen Briefe dem oben ausgesprochenen Zwecke nicht gerade hinderlich geworden sein dürfte. Nur diesen Zweck im Auge haltend, bin ich daher so frei hiermit dem Publikum noch eine kleine Nachlese zum Besten zu geben, von der ich hoffe, dass sie einiges Interesse erwekken werde.

Einen Auszug aus folgendem, im Original 6 Quartseiten langen Brief an mich, gebe ich desshalb, weil er die damaligen Zustände Wiens (1848) schildert, und wohl einen Commentar zu Lortzing's übrigen Briefen aus dieser Periode abgeben dürfte!

Wien, den 11. Febr. 1848.

Mein lieber Bruder!

Wenn Du mir freilich mit solchen Sticheleien kommst, so ist es wohl die höchste Zeit, dass ich die Feder ergreife, theils weil ich's der Freundschaft schuldig bin, theils weil ich mich gegen Deine Angriffe vertheidigen muss, denn in Deiner letzten Depeche vom 1. Februar wirst Du verdammt spitzfindig. Also *ad rem:* Deine Dichtung *) nebst Brief, welche mir nach Deiner Muthmaassung ultimo November zugekommen sein sollten, erhielt ich in den ersten Tagen des Januar, bedanke Dich daher bei Deiner Buchhandlung, welche so prompt expediren kann. Nachdem ich Dein Werk auf einem Sitz verschlungen, auch zwar gegen Deinen Consens einigen Bekannten mitgetheilt hatte, wollte ich es ohne weiteren Verzug Herrn Kunt zustellen. Da überraschte mich eine Lungenentzündung und ich musste 14 Tage das Zimmer hüten. Mein erster Gang war nun zu Herrn Kunt, der mir schon seit längerer Zeit als liebenswürdiger und geistreicher Mann bekannt ist. Ich übergab ihm Dein Opus mit den schönsten Empfehlungen, und lässt er Dich freundlichst grüssen mit der Versicherung seines Wohlwollens . . . . Dein Roman hat mich ungemein interessirt; Du hast mit starken Strichen, aber wahr gezeichnet . . . . (Nun folgen einige Anmerkungen, welche nur für mein Herz, aber nicht für den Leser Werth haben).

. . . . Also ich lebe in Wien. Wie — davon hat Dir Reger vielleicht erzählt. Behaglich fühle ich mich nicht. Ja — in keiner Beziehung. Der sogenannte gemüthliche Wiener gefällt mir nicht, oder vielleicht habe ich ihn noch nicht erkannt und das Gefallen kömmt noch. *Pro secundo.* Das Musikwesen gefällt mir gar nicht. Der Geschmack ist

*) Mein Roman „der Unsterbliche", erschienen in demselben Jahr bei Otto Wigand.

schauderhaft. Bei uns, ich meine in Norddeutschland, amüsirt sich der grosse Haufen am Ende auch mehr in der Norma als im Fidelio, aber es existirt doch noch immer ein guter Theil im Publikum, der am wahren Schönen festhält. Hier — nur italiänische Musik, oder was sich an dieses Genre lehnt. Beethoven kennt man gar nicht mehr. So lange ich hier bin, waren ausser zwei Oratorien: Paulus und Elias — zwei *Concerts spirituels*, in denen eine Beethoven'sche Sinfonie zur Aufführung gebracht wurde, und ich bin nun 1½ Jahr in Wien! — das kleine Leipzig giebt in jedem Winter 24 grosse Concerte, überhaupt geht Leipzig in diesem Betracht allen grossen Städten als Muster voran. Von Spohr und Marschner weiss man hier fast gar nichts, und tauchen sie ja auf, so schläft das Publikum dabei ein. Dagegen aber ist Balfe der Mann des Tages. Seine Haimonskinder haben über 80 Vorstellungen erlebt Auch der grosse Verdi steht bei den Wienern sehr hoch, und in der Neuzeit ein Engländer, Namens Wallace, welcher aber italiänisch componirt und mit einer Oper „Maritana" die Herzen der Wiener erobert hat. O! O! O! Die Italiäner und — Strauss haben hier viel auf dem Gewissen! — Meine Wenigkeit — dass ich so bescheiden bin auch von mir zu reden — ist hier ganz verschollen.

Ausser Czaar und Zimmermann hat keine meiner Opern hier viel gemacht. Die Darsteller für meine Opern sind überhaupt schwer zu finden, und in Oesterreich existiren sie nun schon gar nicht. Meine Undine fand nur bei einem kleinen Theile des Publikums Anklang und das ist sehr erklärlich, denn wenn man der Oper auch alles Mögliche aufbürdet, so wird man ihr wenigstens keinen ital. Schlendrian nachsagen, und dieser Kram, wie oben erwähnt, macht hier nur Glück!

O mein lieber Freund! Der arme Componist der auf den Ertrag seiner Werke angewiesen ist, wird irre, er weiss nicht mehr, wie er's anfangen soll!*) Bei meinen letzten Opern — die Undine ausgenommen, — wirft man mir Seichtheit, Flüchtigkeit, Gewöhnliches etc. vor. Die Undine selbst aber, die man musikalisch höher stellt, ist ihnen langweilig, und weiss Gott was Alles. Ich wollte Du hättest die hiesigen Blätter gelesen, wie die über das arme Wasserfräulein hergefallen sind! — nein, es ist besser, dass Du sie nicht gelesen, denn ich bin so eitel zu glauben, dass Du Dich geärgert hättest."

Und nun äussert Lortzing seine Entrüstung über die Parteilichkeit der Wiener Presse, giebt specielle Aufschlüsse darüber und nennt Namen dabei, die in dieser Beziehung lieber verborgen bleiben, obgleich sie selbst in hohem Grade die Oeffentlichkeit in Anspruch nehmen. Es erhellt daraus nur, dass der harmlose Sänger, der mit dem Gotte in seiner Brust schreiben musste, zuletzt doch empfindlich gegen den Stachel der Kritik, oder vielmehr der Journalistik, geworden ist.

Wahrscheinlich hat der geschätzte Herr Biograph um der Presse gegenüber die ihm nöthig scheinende Discretion zu bewahren, oder auch um in kein Wespennest zu stechen, dieses letzten Passus wegen den ganzen Brief *ad acta* gelegt. Wenn ich daher selbst dasjenige, was mir mittheilenswerth scheint, hiermit dem Publikum vor- oder vielmehr nachlege, so hoffe ich wenigstens nicht missverstanden zu werden.

*) Eine durchgreifende traurige Wahrheit, die man als Warnungstafel für alle für das Erhabene begeisterte Componisten an die Pforte des Pantheons der deutschen Musen aufhängen sollte. C. G.

Beurtheilungen.

Sechs Lieder ohne Worte für Pianoforte von Hermann Bethke. Op. 1. Leipzig bei Whistling. Preis 12½ Sgr.

Es sind dies kurze melodische Sätzchen, denen man das Lob ungesuchter Natürlichkeit nicht vorenthalten kann, ohne jedoch andrerseits zu verbehlen, dass der gänzliche Mangel aller Originalität zugleich einige Bedenken an die wirkliche Schöpferkraft des Verfassers in uns aufsteigen lässt. Vorliegende Sachen sind grösstentheils nur Reproduktionen zu nennen und sollte es der Componist vermieden haben, so unverkennbare Anklänge an Mendelssohn, wie Nr. 2 zeigen, der Oeffentlichkeit zu übergeben. Man vergleiche:





Die einzelnen Stücke sind mit Ueberschriften „Der Abschied“, „Der Auswanderer“, „Sehnsucht“, „Ruhe am See“, „Gondel auf bewegtem Wasser“, „Sturmes Tosen“ versehen, welche wir hinweggewünscht hätten, da sie zu dem übrigens anspruchslosen Wesen der Stücke nicht passen. Suche sich der junge Componist an den Werken klassischer Meister zu kräftigen, ohne durch kleinliche Nachbildung ihrer Melodien dem Emporkommen der eigenen Fantasie entgegenzuarbeiten.

Bei weitem mehr Hoffnung auf eine liederreiche Zukunft des jungen Componisten erweckte in uns die Durchsicht der

Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte von Theodor Twietmeyer. Op. 3. Preis 17½ Sgr. Leipzig bei Whistling.

welche jedenfalls ein Erstlingswerk, vielleicht gar ein verkapptes Opus 1 sind; wenigstens erinnern wir uns nicht, je einem früheren Werke des Componisten begegnet zu sein. Die Lieder sind sämmtlich mit vielem harmonischen Geschick und Fleiss geschrieben, ohne dadurch dem natürlichen melodischen Fluss Eintrag zu thun; im Gegentheil lässt die leichte Sangbarkeit derselben sie als dankbar für den Sänger erscheinen und gilt dies hauptsächlich von dem letzten Liede „Wär' ich ein Stern“ von Jean Paul, welchem wir deshalb jedoch nicht den Vorrang vor den übrigen einräumen. Die Gedichte sind folgende: „Tausendschön“ v. Forster, „Das gebrochene Ringlein“ v. Eichendorff, „Lass still mich träumen“, „Wär' ich ein Stern“ v. Jean Paul, sämmtlich vorwiegend sentimentalen Charakters; schon diese Wahl, wie auch die Stimmung, welche durchgehend in den Compositionen herrscht, lassen uns vermuthen, dass der Componist sich vorzugsweise diesem Genre gerne hingiebt; möge er sich dadurch nicht in eine Manier verfahren, die der gesunden Entwickelung seines schönen Talentes störend in den Weg treten könnte! Seien die Lieder bestens empfohlen. —

Trio f. Pianoforte, Violin u. Viola v. Ign. Lachner. Op. 37. Pr. 2 Thlr. Leipzig, bei Hofmeister.

Bei dem wahrhaft fühlbaren Mangel an Trio's, bei denen die Bratsche das sonst übliche Violoncell ersetzt, wird dies Lachner'sche Trio gewiss von manchen Kreisen willkommen geheissen werden. Sehen wir aber hiervon gänzlich ab, so bietet dasselbe uns leider nicht Gelegenheit, uns über das Erscheinen desselben sonderlich zu freuen, da es sich dergestalt in dem ausgefahrensten Geleise längst vergessener Componisten bewegt, dass man versucht wird zu glauben, der Componist habe beim Schreiben dieses Werkes ausschliesslich das aller philisterhafteste Publikum alter Bratsche-spielender Herren im Auge gehabt. Sonst ist es uns unbegreiflich, wie man heut' zu Tage Themen wie die des *Andante con moto*, Figuren und Floskeln, die an weiland Pleyel und Krommer erinnern und die man fast auf jeder Seite antrifft, niederschreiben kann. Wem unser Urtheil zu hart erscheint, der überzeuge sich durch eigene Ansicht des Werkes, dass man sich durch dasselbe in die alte Zopf- und Haarbeutelzeit zurück versetzt glaubt. Man verwechsele übrigens den Componisten dieses Trio nicht mit dem Componisten der Catharina Cornaro und der Preissinfonie, wie so mancher andrer ehrenwerther Sachen, mit Franz Lachner.

k.

Aus Hamburg.

Den 8. Dezember.

Unsere philharmonischen Concerte haben wieder begonnen; vorgestern fand das erste statt, welches eine glänzende Aussicht für die folgenden eröffnete und sowohl in Hinsicht des Programms als der Ausführung vorzüglich war. Das Streben der Direction, dem Publikum, das diese Concerte sehr zahlreich besucht, durch gediegene Musik und angenehmen Wechsel des Alten und Neuen einen wahren Genuss zu bereiten, verdient die grösste Anerkennung.

Mendelssohn's Sinfonie in *A dur* (aus dem Nachlass) brachte uns den grossen Verlust, den die musikalische Welt an dem zu früh dahingeschiedenen Meister erlitten hat, nur zu lebhaft in Erinnerung. Ist diese Sinfonie auch nicht in dem grossartigen Stil Mozart's oder Beethoven's geschrieben, so ist sie doch ein gediegenes Kunstwerk, welches eine wohlthuende Frische und Lebendigkeit athmet, die uns gleich im ersten Satz entgegentritt, der dann auch noch durch treffliche Instrumentirung und durch die klare Durchführung des Fugato im zweiten Theil höchst interessant wird. Andante und Menuet haben liebliche Motive, in der letztern finden wir einen Anklang an den ähnlichen Satz in

Beethoven's achter Sinfonie, wiewohl an eine eigentliche Copie nicht zu denken ist. Im Saltarello (dem letzten Satz) ist Mendelssohn recht in seinem Element; das phantastisch Charakteristische und Nationale ist darin trefflich wiedergegeben. Ueberhaupt aber müssen wir die Klarheit und Verständlichkeit dieses Werkes hervorheben, wodurch es sich von so vielen andern neuern Compositionen vortheilhaft unterscheidet.

Der Sologesang war durch Fräulein **Johansen** trefflich vertreten. Vor einigen Jahren trat diese junge Sängerin in unsern Concerten auf und berechtigte schon damals zu schönen Erwartungen: jetzt aber hat sie sich zu einer wahrhaft tüchtigen Künstlerin entwickelt und auch bei uns den wohlverdienten Beifall gefunden, der ihr im Auslande, besonders in Holland und England, in so reichem Maasse zu Theil geworden ist. Sie sang die sogenannte Brief-Arie aus Don Juan, und im zweiten Theil des Concerts die grosse Arie der Elvira aus Verdi's Ernani. Das Recitativ der Mozart'schen Arie trug sie mit Geschmack und Gefühl und schönem Portamento, der Frucht einer guten Schule, vor; eben so das Andante, welches durch ein etwas schnelleres Tempo wohl noch gewonnen haben würde, — das Allegro, das eine bedeutende Coloratursängerin erfordert, wurde, obgleich Frl. Johansen dieser Anforderung nicht gerade in eminentem Grade entspricht, doch sehr lobenswerth, klar und deutlich ausgeführt. Die schwierige aber dankbare Arie von Verdi wurde vortrefflich gesungen: der sehr schöne Triller am Schluss schwebte anfangs (eine Klippe vieler bedeutenden Sängerinnen) etwas unter dem Ton, hob sich aber bald zur vollkommensten Reinheit.

Sodann hörten wir die **Concert-Sinfonie** oder das Sinfonie-Concert für Pianoforte und Orchester über holländische Nationallieder von **H. Litolf**, eine geniale Composition, welche die Soli mit dem Orchester kunstvoll verwebt und dennoch glänzend hervortreten lässt. Sie wurde von dem Componisten selbst auf eine höchst geniale und pikante Weise vorgetragen: wir gestehen, dass sein Spiel uns überraschte, es erinnert an Liszt und Chopin, es vereinigt Kraft mit Zartheit. Die Composition muss da, wo die Nationalmelodien bekannt sind, was hier bei uns nicht der Fall ist, noch schlagender wirken. Wir lernten in Herrn Litolf mit Vergnügen einen der bedeutendsten Pianisten unserer Zeit kennen, der sich durch Gediegenheit der Composition wie des Spiels, im letztern besonders auch durch Festigkeit und Aplomb in Tempo und Rhythmus bei den grössten Schwierigkeiten vor vielen seiner Kunstgenossen auszeichnet. In einer Etude de bravoure, genannt „Terpsichore", glänzten alle Vorzüge seines Spiels in schöner Vereinigung; als Composition ziehen wir jedoch die gleichnamige Etude von Moscheles als ein abgerundeteres Musikstück vor.

Den Schluss machte die herrliche Ouverture zur Euryanthe von **C. M. v. Weber**. Sämmtlichen Orchesterstücken wurde unter der Leitung des Herrn **Grund** eine präcise, treffliche Ausführung zu Theil, welche, bis auf noch etwas zartere Nuancirung der Piano's, nichts zu wünschen übrig liess. — 13 —

Aus Barmen.

Ende November.

Das Vorurtheil, als ob in unserer industriellen Stadt überall und in allen Verhältnissen das Prinzip der unmittelbaren Nützlichkeit vorherrsche, und, im Vereine mit einer kunstfeindlichen religiösen Richtung, jedes Wachsen und Gedeihen der musikalischen Kunst in unserer Mitte von vornherein unmöglich mache, scheint noch immer weit verbreitet und fest eingewurzelt zu sein. Concerte in Barmen werden darum von den Kunstreferenten als ephemere, bedeutungslose Erscheinungen unbeachtet gelassen. — Noch jüngst finden wir in einem Aufsatze der Leipziger „Signale" (Nr. 39), der nach der Ueberschrift „die Musik am Rheine" zum Vorwurf hat, Barmens nicht einmal erwähnt, Elberfeld, — das, beiläufig bemerkt, in dem geographischen Lexikon mancher Kunstkritiker als Collectivname für die Städte des Wupperthales zu gelten scheint — als in musikalischer Beziehung gar nicht vorhanden verächtlich bei Seite geschoben, und dem sonst so gründlich unterrichteten Referenten über die niederrheinischen Musikfeste, in Nr. 50, 51 und 52 der „Rheinischen Musik-Zeitung" beliebt es, unser Oertchen aus der schönen, musikfreundlichen Rheinprovinz gar ganz zu verbannen und nach Westphalen zu verlegen.*) — Es hat allerdings seine Richtigkeit, dass grade in unserer Stadt das Aufkommen musikalischer Elemente, die sichere Gestaltung von Vereinen und das Zustandebringen regelmässiger, grösserer Aufführungen mit jenen angedeuteten hemmenden Prinzipien und einer Menge anderer Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, und es ist darum wahr, dass vordem die musikalische Kunst sich in unserer Mitte oft, wie ein polizeilich nicht complett legitimirter Fremdling, nur vorübergehend, oder in den engeren Kreisen näherer Bekannten und Freunde bewegen konnte; allein Jeder, der nur einigermassen das Kunstleben in unserer Provinz mit frischer Theilnahme verfolgt, weiss auch, dass diese Zeiten glücklicher Weise vorüber sind, dass sich bei uns jetzt ein reger Sinn für die edle Kunst immer frischer und freier entfaltet, der bereits in einer Reihe gelungener Concerte zu einem anerkennenswerthen Ausdruck gekommen ist. Dem Leserkreise der „Rheinischen Musik-Zeitung" ist es bekannt, dass wir uns, um nur einiger der zwölf Concerte aus den beiden letzten Wintern zu erwähnen, u. A. der Aufführung der Oratorien: „Paulus", „Messias", „Elias", „Schöpfung", „Samson", in vollkommen würdiger Weise, zu erfreuen gehabt haben. Wenn wir hierzu noch anführen, dass unser „Gesang-Verein" — neben

---

*) Ei nun! das Verbrechen ist so gross nicht, denn hinter den Bergen wohnen auch Leute! D. Red.

dem in unserer Mitte noch eine „Liedertafel" und mehrere andere musikalische Vereine bestehen — mehr als 200 fleissige Mitglieder zählt und bis jetzt schon eine Bibliothek im Werthe von c. 4000 Thlr. erwerben hat, dass ferner bei unserm Orchester allein im Streichquartett gegen 20 tüchtig durchgebildete hiesige Dilettanten mitzuwirken bereit sind, so glauben wir, ohne unserer Bescheidenheit zu nahe zu treten, wenigstens auf die Anerkennung Anspruch machen zu dürfen, dass die Musik in Barmen bereits zu einer so glücklichen Entfaltung gediehen ist, wie sie sich deren in vielen anderen Orten der Rheinprovinz unter günstigeren Verhältnissen nicht zu erfreuen gehabt hat. Der Aufschwung, den die Musik hier seit einigen Jahren gewonnen hat, das Ueberwinden von Hindernissen und Schwierigkeiten, wie sie schwerlich an irgend einem andern Orte zu finden waren, die Schöpfung musikalischer Vereine und die Ausbildung ihrer Leistungen bis zu dem richtigen Verständniss und der Aufführung der grossartigsten, klassischen Compositionen ist das Resultat des unermüdlichen Eifers und der Talente des Hrn. Musikdir. Herm. Schornstein, der seine Begeisterung für die Kunst mit jener überzeugenden Gewalt geltend zu machen weiss, die von der sicheren Basis einer bewussten contrapunctlichen und allgemein wissenschaftlichen Bildung getragen wird. — Doch, wir schliessen diese Bemerkungen, die uns zunächst der Kritiker in den „Signalen" abgedrungen hat, und erwähnen noch kurz des jüngsten ersten Abonnements-Concertes, als eines ferneren Beleges dafür, dass die Musik in unserer Stadt in glücklichem Gedeihen begriffen ist.

Die Reihe der Winter-Concerte wurde durch Aufführung von Händel's grossem Meisterwerke, „Israel in Egypten" würdig eröffnet. Durch die Mitwirkung des Elberfelder Gesang-Vereins, der, in freundlicher Erwiderung ähnlicher thätigen Theilnahme des hiesigen Vereines, einen Chor selbstständig besetzte, kam das erhabene Werk noch in Bezug auf Massenwirkung so grossartig hervor, dass wir lebhaft an die Genüsse erinnert wurden, die uns dasselbe auf dem Niederrheinischen Musikfeste bereitet hatte. Die Chöre waren von 212 Stimmen besetzt; im Orchester wirkten 18 Violinen, 9 Violen, 6 Cellos und 3 Contrabässe; die übrigen Instrumente waren verhältnissmässig in 23 Stimmen vertreten. — Die sorgfältig einstudirten Chöre brachten im I. Theile des Oratoriums die herrlichen dramatischen Motive, die Händel vorzugsweise im „Israel" in diese Form gekleidet hat, mit Kraft und Präcision zur Erscheinung, eben so fand die pathetische und tiefsinnige Haltung des Chors Nr. 12: „Er sandte dicke Finsterniss" etc. und das idyllische Element in Nr. 15: „Aber mit seinem Volke" etc. ihren angemessenen Ausdruck, während die Chöre des II. Theils, und besonders der prächtige Doppelchor zu dessen Anfang und Ende, vollkommen den Charakter der dankerfüllten Begeisterung erkennen liessen, mit der der Meister den Lobgesang Mosis zu einem Triumphliede über die gnädige Führung des Herrn ausgestattet hat. Wir hätten für den II. Theil, den wir den dogmatischen nennen möchten, einige Abkürzungen gewünscht, die ohne dem Effekt des Ganzen zu schaden, leicht ausführbar sind, da wir, bei aller Pietät gegen den frommen Componisten, der schon früher ausgesprochenen Ansicht beistimmen müssen, dass ein gewisses breites Ausspinnen des vorherrschenden eines Grundgedankens zuletzt ermüdet, wie eine mehrstündige Methodistenpredigt. Auch würde die Einführung des Lobgesanges durch ein Recitativ, anstatt durch einen Satz des Doppelchors, die Wirkung bedeutend gehoben haben. — Die Leistungen des Orchesters, in welchem 21 Dilettanten mitwirkten, besonders des Streichquartetts, waren durchweg lobenswerth, nur traten in einigen rein obligaten Nummern einzelne Blasinstrumente, zumal Clarinette, zu stark hervor, wie wir Aehnliches bereits bei früheren Concerten zu rügen fanden. Ein momentanes Schwanken in den ersten Takten des Doppelchors Nr. 8: „Er sprach das Wort" etc. sind wir um so mehr berechtigt, unerwähnt zu lassen, als dasselbe von dem grössten Theile der Hörer kaum bemerkt, und auch uns nicht recht klar wurde, ob der Verstoss dem Chor oder dem Orchester zur Last fiel. Die Soli's waren überall würdig vertreten; bei unserm fleissigen Tenor, Hrn. N. vermissten wir nur mit Bedauern die Kraft und Sicherheit, mit der er uns in der Hauptprobe erfreut hatte. Die Alt- und Sopranpartien sangen Fräul. Schloss, wie immer kunstfertig und brav, und eine junge, talentvolle Dilettantin aus Elberfeld, die freundlich genug gewesen war, die der Fräul. Hartmann in Düsseldorf zugedachten, aber wegen deren plötzlichen Erkrankens zurückgesandten Nummern, noch zwei Tage vor der Aufführung zu übernehmen, und die um so grössere Ansprüche auf unsere dankbare Anerkennung erworben hat, weil ihr lieblicher Vortrag bewies, mit welchem Fleisse sie binnen jener kurzen Zeit die Schwierigkeiten der ihr bis dahin fremden Partie so überwinden gewusst hatte. An der Stelle eines verhinderten hiesigen Bassisten hatte Hr. Bäumer aus Düsseldorf den zweiten Bass zu übernehmen die Güte gehabt; auch ihm zollen wir unseren freundlichen Dank, vor Allem für seine Mitwirkung zu dem Genusse, den uns das prächtige Duett: Nr. 22, „Der Herr ist der starke Held" etc. bereitete, in welchem auch Hr. Schieffer aus Cöln (I. Bass) besonders reiche Gelegenheit fand, die Ansprüche auf jene Anerkennung auf's Neue zu bewähren, zu der uns sein künstlerisch gebildeter, ausdrucksvoller Vortrag schon früher verpflichtete. — Der selbst in allen Nebenräumen gedrängt volle Saal bekundete, in Uebereinstimmung mit der Abonnementsliste, die stets steigende Theilnahme des hiesigen gebildeten Publikums für die Leistungen unseres Concert-Vereins. Die vollste Befriedigung über den Erfolg des Abends wurde unverkennbar, oft mit Enthusiasmus laut. Daneben aber auch der Wunsch nach einem grösseren Concertsaale, da es immer mehr klar wird, wie unsere musikalischen Kräfte und Leistungen über das Fassungsvermögen des jetzigen hinausgewachsen sind. *Felix.*

Aus Bonn.

Den 15. Dezember.

Unsere musikalischen Zustände beginnen sich endlich wieder zu heben, nachdem einige Jahre lang eine so ausschliessliche Vorliebe des Publikums für das Theater geherrscht hat, dass an ein Zustandekommen von Concerten nicht zu denken war. Nur die Concordia, unser mit Recht berühmter Sängerverein, repräsentirte noch in einigen Sommerconcerten in dem Gartenpavillon des *Hôtel royal* die Concertmusik wenigstens einer Gattung. — Seit einem Jahre besteht der Beethoven-Verein, eine musikalische Gesellschaft, welche wöchentlich einmal zusammenkömmt und Werke für Instrumentalmusik unter der Direction des Hr. Prof. L. Bischoff und des Hr. Musikdirectors F. Wenigmann aufführt. Dieser Verein hat grosse Theilnahme beim Publikum gefunden, und seitdem für denselben ein herrliches Lokal im *Hôtel Bellevue* bei Fr. Wittwe Stamm gewonnen, ist diese Theilnahme in stetem Wachsen begriffen und es ist vorauszusehen, dass die Zahl der Mitglieder binnen kurzem sich auf 200 belaufen wird. Dadurch sind nun die Mittel vorhanden, das ganze Jahr hindurch wöchentliche Uebungen des städtischen Orchesters zu veranstalten und es kann nicht fehlen, dass diese einen sehr erfreulichen Einfluss auf dessen Ausbildung haben, zumal da die Mitglieder desselben, so wie die mitwirkenden Dilettanten, den grössten Eifer, der aus der Liebe zur Sache entspringt, an den Tag legen. So haben wir denn, neben einigen Solovorträgen fremder und einheimischer Künstler, eine grosse Zahl von Ouvertüren und Sinfonien älterer und

neuerer Meister gehört und wir Zuhörer nehmen es den Herren Dirigenten auch gar nicht übel, wenn sie die Kunstwerke eines Mozart, Beethoven, Spontini, Gade, F. Schubert u. s. w. in unsern Versammlungen gründlich einstudiren, weil dadurch allein ein wirklicher Kunstgenuss erzielt werden kann.

Für Vocalmusik besteht unter der Leitung der Herren Prof. Breidenstein und Prof. Heimsoeth ein Singverein, welcher vor Jahren vortreffliche Leistungen vor die Oeffentlichkeit brachte, in der letzten Zeit aber theils durch den häufigen Wechsel der Mitglieder, theils durch die oben angegebene Vorliebe für den Theaterbesuch sich auf Uebungen *intra parietes* beschränkte, welche auch nicht immer regelmässig besucht wurden. Gegenwärtig beginnt auch für diesen Verein wieder eine neue Periode und es ist mit Sicherheit zu erwarten, dass derselbe, eingedenk seines alten Ruhmes, die Schwingen des Gesangs wieder mächtig entfalten werde. Die erste öffentliche Aufführung, jedoch nur für Eingeladene, veranstaltete am 29. November Herr Prof. Breidenstein, und benutzte diese Gelegenheit, um zugleich die neu erbaute Universitäts-Orgel (von Gebr. Ibach in Barmen) vorzuführen. Er trug zu dem Ende, als Eröffnung, mit vollständiger Beherrschung der Mittel des Instrumentes eine eigene Composition vor, Variationen über den Choral „Ein' feste Burg u. s. w.“, mit Einleitung und Schlussfuge. Die ganze Anlage ist vielleicht etwas zu breit gegriffen, allein die Durchführung des Beabsichtigten ist namentlich in contrapunktischer Hinsicht sehr interessant und ist dies Musikstück, welches von der Gewandtheit des Componisten in Behandlung der strengen Formen ein sehr rühmliches Zeugniss giebt, auch noch besonders geeignet, die verschiedenen Eigenthümlichkeiten der Stimmen einer Orgel und ihre Klangfarben zur Geltung zu bringen. Die Veröffentlichung desselben würde allen Freunden des ernsten gebundenen Orgelspiels sehr willkommen sein. — Ausserdem wurde mit Orgelbegleitung aufgeführt Rink's Weihnachts-Cantate, und mit Klavierbegleitung der zweite Theil von B. Klein's David.

Beide Vereine, der Singverein und der Beethoven-Verein, haben sich nun verbunden, um wieder einmal Abonnements-Concerte in's Leben zu rufen und das Publikum von Bonn, der Musenstadt, daran zu erinnern, dass es Beethoven's Geburtshaus und sein Denkmal in seiner Mitte hat. Das erste Concert fand am 15. December zur Vorfeier von Beethovens Geburtstag statt. Herr M.-Dir. F. Wenigmann dirigirte die Instrumental-, Hr. Prof. Heimsoeth die Gesangstücke. Spontini's prachtvolle Ouvertüre zur Olympia eröffnete das Concert: sie wurde mit Glanz ausgeführt. Hierauf folgte „Meeresstille und glückliche Fahrt“ für Chor und Orchester von Beethoven. Dann trug Hr. Wahlbrül, Mitglied des Orchesters, Concertvariationen für Violine von David mit grossem, wohlverdientem Beifall vor: möge der bescheidene junge Künstler auf dem betretenen Wege fortfahren, die Anerkennung wird ihm nicht fehlen. Den Schluss des ersten Theils machte der 100. Psalm von Händel. An das erste Wiederauftreten des Sing-Vereins darf die Kritik keinen allzustrengen Maasstab legen, und da die ganze Concertunternehmung sehr schnell in's Leben trat, so fehlte es auch an Zeit zum gehörigen Einüben. Trotzdem gingen einige Chöre, namentlich auch die Schlussfuge, gut und berechtigen zu erfreulichen Hoffnungen für die folgenden Concerte. Allein die Theilnahme der Mitwirkenden muss grösser sein: Bonn ist so reich an tüchtigen Dilletanten für alle Stimmen, dass es sehr zu bedauern wäre, wenn die Liebe zur Kunst sie nicht alle vereinigte zu einhelliger Mitwirkung zu dem schönen Zweck. Im Orchester ist diese Vereinigung da: von persönlichen Rücksichten ist nicht mehr die Rede, Alle wirken freudig zusammen für die Kunst. Und das Gesang-Personal sollte diesem schönen Beispiel nicht folgen? Nur ein zahlreicher Chor kann die grossen Meisterwerke unserer deutschen Componisten würdig ausführen. Die Masse hat einen Einfluss auch auf die Sänger selbst, der gar nicht zu berechnen ist: dadurch wird der Chor nicht bloss stark, sondern auch dreist und keck, er wird sich seiner Kraft bewusst, er setzt fest und entschieden ein, er spricht deutlich aus, er schleppt nicht, er packt an, er markirt scharf, er betont, er accentuirt — kurzum er wird ein Chor.

Den zweiten Theil des Concerts füllte Beethoven's grosse *C moll*-Sinfonie, in einer Ausführung, wie wir sie hier noch selten gehört haben. Allerdings kamen im letzten Satze ein Paar Fehler Einzelner vor: aber es wäre im höchsten Grade ungerecht, wenn man sich daran mit wichtiger Kennermiene anklammern und den Eindruck des Ganzen übersehen wollte. Dieser war auf das Publikum wie auf den musikalisch gebildeten Verehrer Beethovens ein sichtbar erhebender, wie dies denn auch der laute Beifall am Schlusse bewies — für Orchestersachen eine hier seltene Anerkennung. Hoffentlich wird die Befriedigung, mit welcher die Zuhörer den Saal verliessen, auch denjenigen Theil des Bonner Publikums zum Besuch der Concerte anregen, dessen Theilnahme bisher noch lau war, was um so mehr zu bedauern, je mehr Wissenschaft und Kunst überall Hand in Hand gehen sollten.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Weimar. Am 18. November haben die Quartett-Soiréen der Hrn. Concertmeister Joachim und Kammermusiker Stör, Wahlbrül und Cossmann mit grossem Beifall begonnen. Das Programm der vier Soiréen bringt Werke von Haydn (1), Mozart (Quintett in *G moll*), Schubert, Schumann (Klavier-Quintett in *Es dur*), Mendelssohn (Octett und Trio in *C moll*), Gade (Quintett in *E moll*) und Beethoven (Op. 59 in *F* und Op. 95 in *F moll*); die vierte Soirée wird 3 Quartette aus den verschiedenen Perioden von Beethoven vorführen: Op. 18, *A dur*, Op. 74, *Es dur* und Op. 131 *Cis moll* — eine sehr interessante Anordnung.

Marie Wieck wird diesen Winter für's erste in Dresden bleiben. Sie hat drei Soiréen angekündigt. Anfang des andern Jahres wird sie nach Wien gehen. Von klassischen Sachen nennt ihr Programm Mendelssohn's *G moll*-Concert, R. Schumann's Quintett, Beethoven's *B dur* Trio, Sonate Op. 109 und Op. 106 erster Satz [allen Respekt!]; auch die Liebhaber des Historischen sind berücksichtigt durch Variationen in *E dur* v. Händel, Gigue von Mozart, Fuge von J. S. Bach, Adagio von Haydn u. s. w.

In Görlitz ist am 2. Oktober das neuerbaute Stadt-Theater eröffnet worden. Es heisst mit Recht Stadttheater, denn es ist nicht von Aktionären erbaut, sondern der Magistrat hat 36000 Thlr. zu dem Bau bewilligt und eine dauernde Commission ernannt, welche die Theater-Angelegenheiten verwaltet: Mitglied dieser Commission ist der ehemalige Hofopernsänger Blume aus Berlin, der seit seiner Pensionirung seinen Wohnsitz in Görlitz aufgeschlagen hat. Das Haus ist vom Maurermeister Kiesler gebaut und umfasst 1000 Zuschauer. Für diesen Winter ist mit dem Schauspiel-Director J. Keller abgeschlossen; man ist mit seinen Leistungen sehr zufrieden. — Sollte denn, was eine weit kleinere Stadt möglich gemacht hat, hier in Cöln nicht zu Stande zu bringen sein, da dies doch das einzige Mittel ist, ein würdiges Kunstinstitut zu begründen?

Die Sängerin Henriette Treffz ist d. 28. Juni 1826 in Wien geboren. Ihre Mutter ist die Tochter jener schönen Laura Schwan aus Mannheim, die Schiller liebte und in seinen Gedichten verherrlicht hat. Henriette erhielt eine glänzende Erziehung; im Gesang war Gentiluomo ihr erster Lehrer; sie widmete sich der Kunst, als ihre Mutter ihr Vermögen verloren hatte. Schon in ihrem 16 Jahre trat sie in Dresden als Julie in Bellini's Oper auf, neben der Schröder-Devrient, welche den Romeo gab. Die Königin von Sachsen übertrug die weitere Ausbildung des talentvollen jungen Mädchens dem Capellmeister Morlacchi und Frau Schröder-Devrient nahm sich ebenfalls ihrer an. Später kam sie nach Leipzig, wo ihr Mendelssohn besondere Theilnahme widmete, dessen schönes Lied: „Es ist bestimmt in Gottes Rath" sie zum ersten Male in einem Gewandhaus-Concerte mit grossem Beifall sang. Darauf war sie zwei Jahre in Wien am Theater an der Wien angestellt und machte mehrere Kunstreisen. Im Jahre 1848 verliess sie ihre Vaterstadt und ging nach London, wo sie zwei Jahre lang von Jullien für dessen grosse Concerte engagirt war und bekanntlich durch Kücken's Lied „Trab, trab!" das Publikum entzückte. Auch Mendelssohn hat sie für eine der besten deutschen Liedersängerinnen erklärt.

In Riga hat Fräul. Zschiesche als Agathe im Freischütz sehr gefallen. Ein dortiges Blatt nennt ihre Leistung eine treffliche, von wohlthuendster Wirkung: der schöne Klang der Stimme wurde durch die feine Genauigkeit und Lebendigkeit des Vortrags in schönster Weise gehoben; nur in der Cavatine wird eine noch tiefere Innigkeit und in der grossen Scene noch lebendigere Erregung gewünscht. In „Robert der Teufel" bildeten Frau Röder-Romani (Isabella), Frl. Zschiesche (Alice) und Hr. Kremenz (Bertram) ein treffliches Kleeblatt, letzterer mit einem schönen, jugendlich-frischen und markigen Organ begabt.

Wiener Theaterzustände. Ein Witzkopf meinte: „Es wäre in Wien heutzutage ganz überflüssig, Theaterzettel und Repertoirs auszugeben, — man brauche nur die Häuser zu öffnen, wie man Kaffee's, Restaurants und Spielhäuser alltäglich öffne: Publikum sei doch immer da" — Es liegt viel Wahres und nicht so ganz Bedeutungsloses in dieser Bemerkung, und komisch klingt es, wenn Directoren, Schauspieler, Dichter und Recensenten sich auf volle Häuser und beifällige Aufnahme berufen. Die Lebensmittel sind theuer, die Gesellschaft ist verbittert und ihrer Herrlichkeit beraubt, die Unterhaltung an öffentlichen Orten ist nicht ohne Dämpfer; — das Theater ist wohlfeiler als eine Thergesellschaft, das Theater ist neutraler Boden, wo man schweigend die Zeit in Gesellschaft verlebt; das Theater rettet uns vor dem Beisammensein mit Personen und Dingen, welche uns heute unerträglicher sind als ehedem, im Theater hören wir gewiss nur das, was man ohne Verantwortlichkeit hören darf, und brauchen nicht ein Mal darauf zu antworten; — das Theater ist der Nothanker des geselligen Lebens. — Was aber Nothwendigkeit geworden, das behandelt man als zum äusseren, nicht als zum Seelen- und geistigen Leben gehörend, gegen das ist man nachsichtig, und ist froh, wenn es nur dann und wann etwas mehr als Zeittödtung bietet. Daher auch diese Hast and Gier nach dem Neuen, und wäre es noch so unbedeutend, daher jene Bevorzugung des Bequemen, des am wenigsten in die Tiefe gehenden. — Die Oper, kraft ihres dem praktischen Aeusserlichen Fernstehens, ist das Schoosskind des Tages; hier ist keine Selbstthätigkeit erforderlich, hier ist das reine Empfangen und sich der Empfindung Hingeben vorherrschend. Die Oper kann darum den Reiz des Neuen und Wechselnden eher entbehren. Und von dieser Befugniss macht unser Operntheater den weitesten Gebrauch. Wie der Eingelebte in den Wiener gesellschaftlichen Zuständen der früheren Zeit nur mit Missmuth den Blick von rückwärts auf das Heute wirft, so ist es auch bei den Opernzuständen der Fall. Wir dürfen nicht erinnern an das, was Wien noch vor wenig Jahren an seiner Gesangsbühne besass, soll das, was sie heute zu bieten hat, nicht gar so gering in die Wagschale fallen. Wir wollen billig sein, es sind noch immer ansehnliche Talente vorhanden, und der Vergleich mit den Theaterverhältnissen anderer deutschen Städte ladet nur zur Zufriedenstellung ein. Eine eigentliche Primadonna fehlt, seitdem die leidige Unklugheit der Zerr diese vom Theater entfernt hat; — eine weibliche Gesangsgrösse wie die Hasselt, Stöckl, Lutzer waren, wie die Zerr annäherungsweise gelten konnte, ist nicht vorhanden. Nichtsdestoweniger muss man die Damen Ney, Gundy, Wildauer, Schwarz, Liebhardt und die neu engagirte Schwarzbach zu dem Besten zählen, was in dieser armen Zeit zu haben ist. Bei den meisten dieser Sängerinnen fehlen eigentliche grosse Mittel, und, wo diese sich zeigen, fehlt die höhere Gesangbildung und der deklamatorisch-plastische Ausdruck. — Von einem entschiedenen Vorwärtsschreiten, von hoffnungbietenden jungen Kräften ist wenig vorhanden, wir müssen unsere Blicke stets nach Aussen richten, und den weiblichen Propheten aus der Fremde erwarten. — Der wird wohl lange auf sich warten lassen, und Frl. Wildauer wird Oberpriesterin im Tempel der heiteren Muse, Frl. Ney, die Verdienteste von Allen, die des ernsten Faches im Verein mit Frau Gundy noch längere Zeit bleiben. — Frl. Liebhardt ist für das Bravourfach sehr tüchtig und ein wahres Glück für die Direction, welcher sie nach dem Abgange der Zerr aus der ärgsten Verlegenheit half. Dass es noch Theaterbesucher giebt, welche an eine Lutzer und Löwe denken, ist nicht Schuld der strebsamen Liebhardt. Mit Tenoren sind wir besser daran als irgend eine Opernbühne; Herr Ander zählt zu den ersten Sängern, welche wir je besessen, Herr Erl genügt einem Kreise von Zuhörern, die an seine harte, gemüthsarme Weise sich seit Langem gewöhnt haben, und an denen er uns nicht zu zählen sich wohl trösten wird. Der Abgang des Herrn Reichard hat unserem Repertoir eine arge Wunde geschlagen, weil das Rossini'sche Coloraturfach in ihm den besten Repräsentanten in Deutschland besitzt, was man auch in Dresden sonst gegen ihn einzuwenden haben mag. Hr. Krenner ist ein verwendbarer Sänger, aber Herr Reichard ist für Wien nicht zu ersetzen. Hr Draxler zählt zu den besten tiefen Bässen Deutschlands, aber Herr Leithner zu den unbedeutendsten Baritonisten; — und hilfe nicht der noch immer treffliche Staudigl aus, der Baritonistenmangel wäre oft gar zu anstössig. Wer am fühlbarsten abgeht ist Formes, ein Sänger voll Feuer und Leben, von Humor und Talent, den die Zeitereignisse wohl zu seinem Glücke in die Welt hinauswarfen, und von dessen Triumphen in London und Petersburg wir nun täglich hören. — Mit dem Abgang der Zerr, der Hasselt, des Formes und Reichard sind die beliebtesten Repertoirstücke fast unmöglich geworden.

Cöln, 19. Dec. Beim Schlusse unseres Blattes noch vorläufig die kurze Notiz, dass Frau Sontag-Rossi gestern hier in der „Regimentstochter" zum ersten Male aufgetreten ist. Der Beifall des vollen Hauses war unbeschreiblich.

Die geehrten Abonnenten wollen die Bestellung auf den Jahrgang 1852 der „Rheinischen Musik-Zeitung“ recht bald den betreffenden Buch- oder Musikalien-Handlungen und den Post-Anstalten machen, damit die Zusendung keine Unterbrechung erleidet.

Der Verleger **M. Schloss** in Cöln.

Carl Reinecke,

Ballade pour le Piano.

Op. 20.

Dédiée à Mademoiselle Wilhelmine Clauss.

Preis 25 Ngr.

Verlag von **Bartholf Senff** in **Leipzig**.

Im Verlag von **Otto Spamer** in **Leipzig** ist erschienen:

Preis:] **Th. Drobisch's** [12½ Ngr.

Musikalisch-humoristischer Kalender

auf das Schaltjahr 1852.

Mit unzähligen Illustrationen.

Ein wahres Californien von Humor, Witz, Satyre und munterer Laune; ein Kladderadatsch, in das Reich der Musik geflüchtet: ein Eulenspiegel im Orchester; eine in Worte gesetzte Jubel-Ouvertüre des herrlichsten Humors. Dreihundert sechs und sechzig namhafte Componisten und Virtuosen bilden den Kalender mit seinen Heiligen-, seinen Werkel-, Sonn- und Festtagen. Hunderte von Prophezeihungen, das Planeten-System, Sonnen- und Mondfinsternisse am musikalischen Himmel, Witterungs-Beobachtungen, Denk- und Sinnsprüche, neue Anekdoten, so wie musikalische Eisenbahn-, Post- und Botenberichte u. s. w. folgen hintendrein. Im spätern Text, ebenfalls mit Illustrationen geschmückt, springt in den Humoresken, Epigrammen und Erzählungen aus der Musikwelt ein unverwüstlicher Humor einher, und stempelt dieses Buch zu einer wahrhaft ausserordentlichen Erscheinung in der musikalischen heitern Literatur. Alles ist originell, frisch, neu erdacht, und zwar auf einem Felde, wo der rühmlichst bekannte Verfasser so ganz zu Hause, ja, so zu sagen, Hahn im Korbe ist.

Neue bemerkenswerthe Musikalien so eben erschienen im Verlag der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin und durch alle solide Musikalienhandlungen zu beziehen:

Auber. Das „Orangenkörbchen. — La corbeille d'oranges.“ Oper in 3 Akten von Scribe, deutsch v. Grünbaum. Ouvertüre f. Pfte. 15 Sgr., à 4 m. 20 Sgr., f. Orch. 2½ Thlr. 12 Gesangst. à 10—25 Sgr., Ballet 15 Sgr. Auber. Der verlorne Sohn. — L'Enfant prodigue, Oper in 5 Akten v. Scribe, deutsch v. Grünbaum. Vollst. Clavierauszug deutsch u. franz., 10 Thlr. Ouvertüre m. alle 21 Gesangs-Nummern einzeln. Cramer. Etudes en 42 Exercices doigtés p. Pfte. Neue correcte Ausgabe. 2 Liefr. à 1 Thlr. Czerny. 90 neue tägliche Uebungen f. Piano. Op. 920. 2 Liefr. à 17½ Sgr. Döhler. La Tarantelle, Fantaisie brill. p. Pfte. Op. 74. 1 Thlr. Eckert. Er liebt mich nur! Schweizer Gesang der Mad. Sontag, f. Sopr. Op. 21. 10 Sgr. Goebel. 2 Canzonetten f. Sopr. Op. 18. 10 Sgr. Pilgrim zu St. Just, f. Bass. Op. 19. 7½ Sgr. Gumbert. 2tes Walzer-Rondo f. Sopr. Op. 42. 17½ Sgr. O bitt' euch liebe Vögelein f. Alt. Op. 43. 10 Sgr. Das Meer f. Alt. 10 Sgr. Seh' ich die grüne. f. Alt. 5 Sgr. Kontski. 2 Caractères „Pologne-Espagne“ p. Pfte. Op. 63. 12½ Sgr. Garde passe. Op. 95. 12½ Sgr. Rappelle-toi p. Pfte. Op. 99. 10 Sgr. Kuntze. Gesegn'te Mahlzeit u. 3 Schneider, f. Bass u. 4stim. Männerchor. Op. 9. 25 Sgr. Kücken. Op. 53. IV. Liebesgedanken, 7½ Sgr. V. Wanderlied f. 1 Singst. 10 Sgr. Kullak. Improvisation „La Fée aux roses“ p. Pfte. Op. 67. 20 Sgr. 2 Mélodies hongroises. Op. 68. à ¾ Thlr. Lührss. Fantaisie brill. „La Fee aux roses“ p. Pfte. Op. 24. ¾ Thlr. Löwe. Glockenthürmer's Töchterlein, f. Alt od. Barit. Op. 112 A. 10 Sgr. Pixis. 6 Mélodies p. Viol. av. Pfte. 2. Liefr. II. 25 Sgr. Reinthaler. 3 Ged. f. Bass. Op. 4. 22½ Sgr. Schaeffer. Vater Strigelack, Hopp Mariancheu, f. 4stim. Männergesang. Op. 38. Lief. II. ¾ Thlr. Steifensand. 4 Charakterstücke f. Pfte. Op. 7. 1 Thlr. Neues Tanz-Album f. 1852, f. Piano enth. als vollst. Ballabend 8 neue Tänze, comp. von Meyerbeer, Gungl, Urbanek, Graziani, Stelaui, Daniele. Ladenpr. 1 Thlr. Subscriptpr. nur 15 Sgr. Verdi. Scena e Cavatina aus Ernani p. Soprano ital. u. deutsch. 15 Sgr. Vierling. Cyclus arab. Dichtungen f. 1 Singst. Op. 8. 22½ Sgr. C. M. v. Weber. Aufforderung zum Tanz. Op. 65, f. Viol. u. Vclle. conc. v. Kalliwoda. 25 Sgr. Der Freischütz f. Piano zu 4 Händen. Neue correcte vollst. Original-Ausgabe. 4 Thlr. Ouvertüre z. Freischütz f. Piano u. Viol. concert v. Diabelli. 20 Sgr. Wehle. Nocturne p. Piano. Op. 15. 17½ Sgr. Barcarole. Op. 16. 7/12 Thlr. Weihnachtsbaum. Op. 20. 20 Sgr. Th. de Witt. Die linden Lüfte, Der du vom Himmel f. 2 Soprane u. Alt. Op. 4. 2 Liefr. à 12½ Sgr. Chopin. 2 Nocturnes. (H dur, As dur) Op. 32, facilités p. Pfte. à 10 Sgr. Ad. Kenselt. Polka p. Pfte. Op. 13. Nr. 9. 12½ Sgr. p. Piano à 4 m. 15 Sgr. Kücken. Steckbrief f. Tenor od. Sopr. Op. 36. 17½ Sgr. Lotti. Crucifixus f. 8 Stimmen. Part. u. Stim. 22½ Sgr. Ad. Schultz. Sonate facile p. Pfte. Op. 1. 12½ Sgr. Tschirch. 3 Bibelsprüche f. 1 Singst. Op. 33. 15 Sgr.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 78. **Cöln**, den 27. Dezember 1851. **II. Jahrg. Nro. 26.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Henriette Sontag.

I.

Seit zwei Jahren verkünden die Londoner und Pariser Blätter der musikalischen Welt die Wiederkehr eines Phänomens, dessen Verschwinden einst allgemein betrauert wurde und das nun auf einmal wie ein Komet wieder am Horizonte erschienen ist und mit um so mehr überraschendem Glanze, als seine Bahn ausser aller Berechnung lag. An Wunderkinder sind wir ziemlich gewöhnt im Reiche der Tonkunst; aber die Wunderfrauen sind selten: als eine solche steht Henriette Sontag einzig da, indem uns kein Beispiel bekannt ist, dass eine Sängerin in den Jahren, in welchen diese Künstlerin jetzt steht, nicht bloss die Stimme und die Kunst des Gesangs, sondern auch das Talent dramatischer Darstellung sich in so hohem Grade bewahrt habe, dass ihre Erscheinung auf der Bühne noch den Stempel der Jugendlichkeit getragen hätte, wie dies bei ihr unleugbar der Fall ist. Gertrud Mara (geb. 1749) sang allerdings noch in ihrem 56. Jahre zu Moskau öffentlich mit ausserordentlichem Beifall (1805) und in Privatgesellschaften in noch viel späterer Zeit: allein durchaus nur in Concertvorträgen — der Bühne, welche überhaupt niemals ihr eigentliches Feld war, hatte sie schon 1790 oder 91 entsagt. Angelica Catalani (geb. 1784) machte ihre letzte grosse Kunstreise in den Jahren 1827 und 28 und sang von der Zeit, also von ihrem 44. Jahre an, nicht einmal mehr in Concerten, geschweige denn in der Oper, in welcher sie schon seit 1818 nur sehr selten, und soviel wir wissen, nur noch in Italien, aufgetreten war.

Henriette Sontag aber zählt am 3. Januar 1852 sechs und vierzig Jahre und führt auf der Bühne die Rollen der Marie in der Regimentstochter, der Amine in der Nachtwandlerin, der Martha, der Linda, der Rosine im Barbier, der Zerline im Don Juan, der Susanne im Figaro, u. s. w. dem erstaunten Publikum vor, und überall in Deutschland, wie in England und Frankreich, wiederholt sich dieselbe Erscheinung, dass das Publikum anfangs kalt, prüfend, fast möchte man sagen misstrauisch, nach und nach durch Gesang und Spiel so erwärmt, hingerissen, entzückt wird, dass diejenigen, welche sie vor zwanzig und mehr als zwanzig Jahren gehört haben, in die angenehmste Täuschung versenkt werden und alle die, welche sie jetzt zum ersten Male hören, sich einen vollkommen richtigen Begriff von dem machen können, was sie im Jahre 1830, als sie die Bühne verliess, als vierundzwanzigjähriges Mädchen war. Dies ist in der That etwas ganz Ausserordentliches und, wir gestehen es, etwas so unglaubliches, dass wir in diesen Blättern vermieden haben, die enthusiastischen Berichte, die uns von manchen Seiten darüber zugingen, aufzunehmen. Jetzt haben wir mit eignen Augen gesehen und mit eigenen Ohren gehört und — sind selbst enthusiastisch geworden. Den Eindruck, den ihre Darstellung der Marie in der Regimentstochter von Donizetti auf der Bühne zu Köln (und am folgenden Abend zu Bonn) auf uns gemacht hat, haben wir versucht in einem Feuilletonartikel der Kölnischen Zeitung wiederzugeben, welchen wir auf den Wunsch vieler geachteten Abonnenten der rheinischen Musikzeitung an beiden Orten, hier, wenigstens auszugsweise, unsern Lesern ebenfalls mittheilen. Wir werden darauf in einem zweiten Artikel einige biographische Nachrichten über die gefeierte Künstlerin und Betrachtungen über ihren Gesang folgen lassen.

Henriette Sontag trat in Berlin zum letzten Male d. 19. Mai 1830 in Rossini's Semiramis auf und nahm mit dieser Rolle von der Bühne und der Stadt, in welcher die Wiege ihres Ruhmes stand, Abschied. An jenem Abend sprachen wir uns in einem Kreise von Freunden über ihren Verlust aus und an die damalige Unterhaltung knüpft der gedachte Bericht an. „Diese Semiramis, rief ich, diese Künstlerin, die jede Rolle idealisirt, jede Composition vergeistigt, die uns nach ihrem Willen in Fesseln schlägt und wieder befreit, dein Herz zusammenpresst und erweitert, deine Seele erzittern und wieder freudig erbeben lässt, diese Henriette mit ihrem prosaischen Namen und ihrer poetischen Natur, diese irdische Erscheinung mit ihrem himmlischen Wesen, die soll mich nicht erregen, erheben, entzücken? Und mich soll nicht ein tiefer Schmerz fassen, wenn ich mir sagen muss, heute hast du die reizende Gestalt zum letzten Male gesehen, heute ist diese Silberstimme dir zum letzten Male ins Herz gedrungen? — War denn nicht das ganze Publikum ergriffen, gerührt, erschüttert, als wenn eine geliebte Fürstin vom Throne stiege und ihrem Lande Lebewohl sagte? — Ja, eine Königin des Gesanges haben wir heute verloren und uns bleibt nur der Trost, dass Henriette Sontag wohl der Bühne, aber gewiss nie der Kunst entsagen kann. Wen einmal ihre heilige Flamme so erglüht, in dessen Brust erlischt sie niemals wieder. Um der Lorbeern und goldnen Früchte, die sie errungen, um der Triumphe willen, die sie gefeiert, hängt ihr Herz nicht an der Kunst: der Bewunderung der Welt sagt sie Lebewohl, aber nicht der freundlichen Gewohnheit des Verkehrs mit den Musen und Grazien, — diese werden, wie sie die Gespielinnen ihrer Jugend waren, sie durch ihr ganzes Leben begleiten. Rufen wir ihr denn bei dem Klange der Römer, die mit dem Saft der Reben aus ihrem Heimathlande gefüllt sind, den Scheidegruss nach, und wenn die Woge der Zeit sie in ferne und fremde Kreise führt, wenn der Ernst des Lebens ihr nahe und näher tritt, wenn ein Schmerz sich an ihre Brust legt, dann mögen die Schwingen der Tonkunst ihre Seele heben und die Priesterin den Altar umfassen, für den ein Gott ihr die heilige Weihe gegeben hat!“ — — —

„Ist es ein Traum, der mir heute das Bild aus jener Zeit in aller Lebensfrische und mit allem Zauber der Kunst, der es damals umgab, wieder vor die erstaunten Sinne führt? heute, am 18. December des Jahres 1851? Die Gefährten sind dahin, mit denen ich an jenem Abend vor mehr als zwanzig Jahren die Empfindungen der Freude an einer vollendeten Kunsterscheinung und zugleich des Schmerzes über ihr Verschwinden theilte; ein neues Geschlecht ist herangewachsen, ein anderer Kreis von Freunden umgiebt mich, und ich sitze mit ihnen zu Cöln am Rhein, nicht zu Cöln an der Spree — und doch komme ich wieder wie damals aus dem Theater, doch fühle ich dieselbe Begeisterung, doch erklangen so eben unsere Becher wieder zum feurigen Hoch auf Henriette Sontag! Wahrlich, wenn das kein Wunder ist, so giebt es keines mehr auf Erden. Alles, alles verändert — nur sie nicht! Sie steht wieder vor uns in all der Lieblichkeit und Anmuth, wie sie unsere Erinnerung bewahrt hat; die köstliche Laune und das tiefe Gefühl, die reizende Natur und die vollendete Kunst, alles ist noch da in Erscheinung, Gesang und Spiel! Diese Marie macht nicht nur mit ihrem Regiment und mit ihrer alten Tante, sie macht mit dem ganzen Publikum, was sie will. In ihrem Abschied von ihren Cameraden, welche Innigkeit, welche Wehmuth! Diese verhallenden Töne, diese leisen und leiseren Hauche nicht der Stimme, sondern der Seele — sie zu schildern müsste die musikalische Sprache erst Worte erfinden; denn wie soll sie etwas beschreiben, wofür es keine Terminologie giebt, weil es so noch nicht da war? Alles könnt ihr zersetzen und zerlegen mit eurer Chemie, alles durchschauen mit euren Mikroskopen: aber solche Töne zu analysiren, das ist keiner Wissenschaft gegeben, sie entziehen sich der Betrachtung des Verstandes wie die Seele des Menschen, man fühlt ihre Macht, aber weiss nicht, wie sie entsteht und wie sie wirkt. Und dann die äussere Erscheinung dazu, dieses durch seine Wahrheit bezaubernde Bild eines halb verzogenen und doch so herzigen Kindes, dieser Reiz der Unschuld, dieser Duft der Natürlichkeit, so himmelweit von der Atmosphäre des Treibhauses entfernt, dieses feine Colorit des echt Weiblichen, des Reinen und Keuschen, dem man es auf den ersten Augenblick ansieht, dass es angeboren, dass es nicht angelernt ist — dieses Verschmähen aller unkünstlerischen Effectmittel von aussen, keine Trommel, kein Gewehr, keine übertriebene militärischen Faxen — diese Entfaltung eines Mädchen-Charakters nur aus sich selbst, so dass alle Hülfsmittel dazu nur aus dessen innerstem Wesen genommen werden und dieses Wesen sich dann harmonisch in Gang, Stellung, Blick und Geberde, Sprache und Gesang offenbart mit allen seinen Gegensätzen der Lust und des Schmerzes, der Laune und des Ernstes, des kecken Trotzes und

des kindlichen Gehorsams, der keimenden Liebe und des ungewohnten Nachdenkens über seine Zukunft in der Welt — das ist eine musikalisch-dramatische Schöpfung, wie sie nur eine Henriette Sontag vor uns hinzaubern kann. Hilf Himmel, wenn wir an die vielen frechen Regimentstöchter denken, die auf der Bühne herum fahren und aus der ganzen Rolle nur die Worte zur Losung nehmen: „Du, Sulpiz, und ich sind also die beiden ältesten Grenadiere im Regiment!" und wenn wir vollends daran denken, dass uns einige davon sogar gefallen haben, dann müssen wir um Vergebung unserer Sünde bitten, nachdem wir diese Marie gesehen und gehört."

Berliner Briefe.

Den 13 December.

Das längst besprochene und vorausverkündigte Concert für den Kölner Dombau fand endlich heute vor vierzehn Tagen unter der Leitung Taubert's im Opernhause Statt. Ausser der neunten Sinfonie von Beethoven hörten wir das Finale aus Mendelssohn's Loreley, das uns, aus dem Zusammenhange gerissen, nur als ein interessantes, nicht als ein bedeutendes Musikstück erschien, einen alten italiänischen Hymnus von Gabrieli, düster und feierlich, eine Arie, von Herrn Mantius, und zwei vierstimmige Lieder, von dem Domchor vorgetragen. An der Sinfonie betheiligten sich der Domchor und der Stern'sche Gesangverein; trotz der grossen Anzahl und der Vorzüglichkeit der Gesangskräfte, liess die Ausführung Vieles zu wünschen übrig. Man hätte mehr Proben halten und zugleich in der Verwendung der Stimmmittel geschickter verfahren müssen. Viele Sänger glauben noch immer Aufgaben von der Schwierigkeit, wie die neunte Sinfonie sie bietet, dadurch lösen zu können, dass sie ihre Kräfte übermässig anstrengen; aber daraus entsteht wüstes Geschrei und kein klingender Ton. Ich bin überzeugt, dass ein Chor von 100—200 Stimmen, wenn jeder Einzelne seine Partie sicher inne hat und auch an den stärksten Stellen nur so stark singt, als er es im Solovortrag thun dürfte, dem Orchester gewachsen sein würde. Aber wie selten macht ein Dirigent darauf aufmerksam! Aber das liegt daran, weil unsere Dirigenten nichts vom Gesang und der Technik desselben verstehen. Merkwürdig genug war es, das Opernhaus nur spärlich besetzt zu sehen. Die neunte Sinfonie wird in Berlin noch von Vielen, die im Uebrigen für Beethoven schwärmen, verkannt. Der Berliner Geschmack ist in manchen Dingen fein und gebildet; aber an einer gewissen Philisterhaftigkeit und Flachheit laborirt er dennoch. Beethoven und Schubert haben nur mit Mühe Anerkennung gefunden, verstanden werden sie von Wenigen. Ich will nichts dagegen sagen, dass manche bewunderte Koryphäen der Gegenwart für Berlin so gut wie gar nicht existiren; die Starrheit, die Berlin in musikalischen Dingen hat, ist zugleich ein fester Damm gegen vielerlei Verirrungen; aber mit Beethoven wenigstens wäre es endlich einmal Zeit, Ernst zu machen. Die Vornehmheit der aristokratischen Bildung pflegt vor jeder durchgreifenden Gemüthserregung zu erzittern; das Abarbeiten der Empfindungen, wie es Schiller einmal nennt, das aufreibende Sinnen des Verstandes überlassen die Götter dieser Welt gern den niederen Regionen. Das ist der Grund, warum das vornehme musikgeniessende Publikum schwer für Beethoven zu gewinnen ist. Heutzutage ist es freilich Mode geworden, seine Sinfonien zu hören, und die Mode muss mitgemacht werden; aber wie Mancher freut sich im Stillen, dass die neunte Sinfonie von Vielen für ein Ultra-Werk gehalten wird und dass er wenigstens von dieser verschont bleiben kann. Aber gerade dies ist das Werk, das uns das Allerheiligste in Beethoven's Riesengeist erschliesst; in ihm ist der innerste Kern, die treibende Kraft aller seiner früheren Werke deutlicher, als je, zu schauen.

Die Friedrich-Wilhelmstädtische Bühne gibt, wie ich Ihnen schon in meinem letzten Briefe schrieb, Hoven's Oper: ein Abenteuer Carl's II. Hoven ist als Liedercomponist viel bedeutender, als er uns in diesem Genre erschien. Seine Stärke besteht in der Darstellung eigenthümlicher pikanter Situationen und Empfindungen; wenn ihm das Gedicht solche zur Hand gibt, ist er neu, treffend und natürlich; aber das Talent, das oft Gesagte in neuer Weise noch einmal zu sagen, besitzt er in geringerem Grade. Schon in dem Heine'schen Liedercyclus sind einzelne Melodien, denen ein wenig eigenthümlicher Text zu Grunde liegt, trivial; noch mehr tritt dies in dieser Oper hervor. Die Oper und das Drama überhaupt setzt ein grosses Publikum voraus; die feineren Raffinements des Geistes und des Gefühls können in ihr keine rechte Stelle finden, weil sie nur von Wenigen verstanden werden. Darum haben die eigentlichen Romantiker, wie Spohr, Mendelssohn, Schumann, keinen Beruf zum Opernstyl; der Opernstyl bedarf einer vollkräftigeren, populären Haltung. Gerade darin, dass hier das Bedeutende und Hervortretende mit dem allgemein Verständ-

lichen und Natürlichen zu vereinigen ist, liegt seine grosse Schwierigkeit. Hoven erkennt seine Aufgabe sehr wohl. Aber sein Erfindungstalent, so reich es auch ist, hat doch gewisse Schranken; in der Oper erhebt er sich nicht weit genug über das allgemeine Niveau, um auf gleiche Beachtung Anspruch machen zu können, wie als Liedercomponist, denn als letzterer nimmt er unter den Lebenden wohl die erste Stelle ein. Das Abenteuer Carl's II. hat viele interessante Wendungen, namentlich auch in der Instrumentation; die natürliche Leichtigkeit mit treffender Malerei verbindet (doch ist die Malerei manchmal zu äusserlich, z. B. wenn das Schreiben von den Instrumenten dargestellt wird), es ist reich an gefälliges Melodien, es ist geschmackvoll in der Anordnung des Ganzen; aber es enthält einzelne Partien, die uns bedauern lassen, dass sie nicht durch etwas feinere und gewähltere ersetzt sind. Es ist möglich, dass Hoven seinen Höhepunkt noch nicht erreicht hat, dass er vielleicht nur noch einer strengeren Selbstkritik bedarf, um in der komischen Oper Ausgezeichnetes leisten zu können. Was uns besonders an ihm erfreut, ist dies, dass er, obschon im Einzelnen sich an Französisches und Italiänisches anlehnend, im Ganzen doch etwas entschieden Deutsches in seiner Compositionsweise hat. Hoven ist bekanntlich Dilettant und leistet schon als solcher viel Bedeutenderes, als die meisten unserer Componisten; sein Talent würde sich erst dann ganz beurtheilen lassen, wenn er sich ausschliesslich der Composition widmen wollte und könnte; es ist nicht unmöglich, dass die Mängel seiner Compositionen darin liegen, dass ihnen nicht genügende Zeit zum Reifen vergönnt wird. Die Aufführung der Oper ist sehr schlecht; zwei Nummern werden ganz weggelassen. Ausser Hoven's Oper führte die Friedrich-Wilhelmstädtische Bühne auch Mendelssohn's Heimkehr aus der Fremde auf, eben so ungenügend. In wenigen Tagen werden wir dies reizende Liederspiel im Schauspielhause sehen; dann Mehreres darüber.

Die beiden Schwestern Dulcken sind hier eingetroffen und bereits einmal öffentlich aufgetreten. Ein bedeutendes Interesse werden sie nicht erregen; die ältere Schwester ist eine recht gute, aber keine hervortretende Pianistin, die jüngere producirt sich auf einem Instrument, das für den Neugierigen anziehender, als für den Künstler ist; es ist daher eigentlich zu missbilligen, dass Herr v. Hülsen ihnen das Opernhaus zu Concertvorstellungen eingeräumt hat. — In den Quartettsoiréen der Herren Zimmermann, Ronneburger, Richter und Lotze ward ein neues Quartett von Würst (*A-moll*) aufgeführt, geschmackvoll und verständig in der Beherrschung der Formen, aber ohne erfinderisches und poetischen Geist; am anziehendsten ist der erste Satz, nächstdem einige Variationen im zweiten; das Scherzo ist nicht edel genug gehalten, der letzte Satz eine Copie Mendelssohn's. Jedenfalls aber sind uns Arbeiten dieser Art erfreulicher, als die meisten und phantastischen Hirngespinnste der neuesten Romantiker, die auch die Verrücktheit und den Unsinn nicht scheuen, wenn sie nur etwas Apartes und Eigenes geben können; Componisten, wie Würst, sind wenigstens dem guten Geschmack nicht schädlich. — Johanna Wagner lernten wir kürzlich zum erstenmal als Kirchensängerin kennen. Sie sang Händel's Arie aus dem Messias: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" in einem Concert, das der Musikdirector Dr. Hahn veranstaltet hatte. Der innige und volle Wohlklang ihrer Stimme brachte auch auf diesem Gebiete hinreissende Wirkungen hervor; einzelne Wendungen waren zu leidenschaftlich und ungestüm. Jedenfalls aber hatten wir auch hier wieder Gelegenheit zu hören, welche Höhe Johanna Wagner erreichen kann, wenn sie die Kraft besitzt, ihre künstlerische Begeisterung zu einer reinen und milden Flamme zu verklären. *G. E.*

Viertes Gesellschafts-Concert im Casinosaale

unter Leitung des k. Musik-Directors Hrn. Fr. Weber.

Dinstag den 23. December.

[I. Theil. 1. Sinfonie Nr. II. in *D dur* von Beethoven. 2. Scene „*Ah perfido!*" von Beethoven, gesungen von Frau Kohlmann-Beistein. 3. Concert für die Violine, componirt und gespielt von Herrn Conc.-Meister F. David. — II. Theil. Die erste Walpurgisnacht, Ballade von Goethe, für Soli, Chor und Orchester, componirt von F. Mendelssohn-Bartholdy.]

Die Beethoven'sche Sinfonie, welche gegen die sonst bei unseren Concerten mit Recht angenommene Ordnung das Concert eröffnete, was jedoch dieses Mal sich nicht wohl anders machen liess, wurde sehr feurig und präcis und auch in den mannichfachen Schattirungen des Vortrags bis auf einige Kleinigkeiten richtig und schön ausgeführt, nur dürfte das Tempo des ersten Allegro wohl etwas zu lebhaft gewesen sein.

Die Scene „*Ah perfido*" verlangt ganz andere Mittel der Stimme und des Vortrags, als von der

Sängerin angewandt werden konnten. Die Concertdirection sollte bedenken, dass von fern her verschriebene Künstlerinnen desshalb nicht immer auch weit her sind, wie man zu sagen pflegt, und es wäre vielleicht erspriesslicher sich des Wortes zu erinnern:

„Und das Gute liegt so nah!

Dafür entschädigte denn in vollstem Maasse das ganz vortreffliche, vollkommen meisterhafte Violinspiel des Hrn. Concertmeisters David aus Leipzig, dessen Originalität in der Behandlung seines Instruments wir nicht genug bewundern können, während er von allen Eigenschaften, die wir heutzutage bei einem Violinspieler fordern, ein vollendetes Muster darstellt. Er spielte alle Sätze seines vierten Concerts, welches auch als Composition durch harmonische Klarheit, melodischen Fluss und schöne deutliche Instrumentirung allgemein ansprach. Der Beifall war enthusiastisch, Herr David wurde bei jedem Solo lebhaft applaudirt und am Ende gerufen. Mögen wir den mit Recht hochberühmten Künstler recht bald den unsrigen nennen können!

Im zweiten Theil hörten wir

F. Mendelssohn's Walpurgisnacht,

eins von seinen frühern Werken und eben deshalb hier und da weniger vollendet in der Form, weniger geglättet und geebnet, als spätere Werke, aber vielleicht reicher an Fantasie und eigenthümlichem Charakter, als manche Vocal-Composition aus der reifern Zeit Mendelssohn's, in welcher er sich durch Reflexion und grundsätzliche Abstraction einen Stil gebildet hatte, dem man zuweilen das Absichtliche zu sehr anmerkt. Wir gehören zu denjenigen, welche der spätern kirchlichen Richtung des grossen Componisten volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, wir haben die Werke stets mit Freuden anerkannt und gepriesen, wozu sie ihn zu begeistern vermochte, und eine herabwürdigende Kritik derselben, wie sie sich in neuester Zeit von einer gewissen Seite her breit macht, hat, nicht trotzdem dass sie, sondern eben weil sie von einem der grössten Tonsetzer unserer Tage herrührt, unser Gefühl nur empören können. Aber dennoch bedauern wir, dass Mendelssohn seiner eigentlichen Natur, die ihn zum Romantischen bestimmt hatte — nicht zu der bis zur Carricatur verzerrten Romantik, wie sie die neueste Schule zu Tage gefördert hat, sondern zu jener Romantik, der vor allen Carl Maria von Weber aus seinem ächt deutschen Sinn und Gemüth in Tonwerken Leben gab, dass er dieser Natur nicht treu geblieben ist. Sie offenbart sich am herrlichsten in seinen frühesten Werken, in den Ouvertüren zum Sommernachtstraum, Meeresstille und glückliche Fahrt, den Hebriden, der schönen Melusine, den Clavierquartetten, dem *G moll*-Concert, dann der *A moll*-Sinfonie, und von Gesangswerken in seinen ersten Liederheften und in der Walpurgisnacht. Hätte er sich dieser Richtung ganz hingegeben, was würde er der dramatischen Musik, was würde er der deutschen Oper geworden sein!

Die Walpurgisnacht ist von den grössern Gesangeswerken das einzige, welches dieser ursprünglichen Natur des grossen Meisters entquollen und uns gerade deshalb so lieb und theuer ist, eine frische, in jugendlicher Kraft aufgeschossene Blüthe, die unter dem Himmel Italiens ihre Knospe sprengte. In seinem zweiundzwanzigsten Jahre und in den Frühlingsmonaten des italischen Klimas hat Mendelssohn im J. 1831 diese Tondichtung in Rom geschaffen, wiewohl sie erst viel später, im Jahre 1843 am 2. Februar zum ersten Male in Leipzig öffentlich aufgeführt wurde und als sein Opus 60 erschienen ist. Er hatte auf seiner Reise nach Italien vierzehn Tage bei Göthe in Weimar zugebracht, und blieb mit ihm während seines Aufenthalts in Rom in Briefwechsel. Ob überhaupt und welchen Einfluss Göthe auf die Entstehung der Composition gehabt hat, wird sich erst ermitteln lassen, wenn die Briefe des Componisten an den Dichter dereinst veröffentlicht werden. Mendelssohn hat nur eine Stelle eines Briefes von Göthe der Partitur vordrucken lassen — dieser Brief ist am 9. Sept. 1831 geschrieben und hat den Componisten auf seiner Rückreise aus Italien, vielleicht in der Schweiz, getroffen, also zu einer Zeit, wo die Composition wenigstens in der Hauptsache wohl schon vollendet war — dennoch ist sie nicht bloss für das Gedicht, sondern auch für den Geist, der in der Musik weht, höchst bedeutend. Sie lautet: „Dieses Gedicht ist im eigentlichen Sinne hochsymbolisch intentionirt. Denn es muss sich in der Weltgeschichte immerfort wiederholen, dass ein Altes, Gegründetes, Geprüftes, Beruhigendes durch auftauchende Neuerungen gedrängt, geschoben, verrückt, und wo nicht vertilgt, doch in den engsten Raum eingepfercht werde. Die Mittelzeit, wo der Hass noch gegenwirken kann und mag, ist hier prägnant genug dargestellt, und ein freudiger, unzerstörbarer Enthusiasmus lodert noch einmal in Glanz und Klarheit hinauf."

Kann wohl ein Mensch nach diesen Worten Gedicht und Composition missverstehen? Allerdings:

denn Herr W. A. Lampadius (in der sonst wegen ihrer historischen Notizen — besonders über Mendelssohn's Wirksamkeit in Leipzig — ganz interessanten Schrift: „F. Mendelssohn-Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde". Leipzig 1848) liest zunächst dem Dichter den Text, dass er „nicht bei der symbolischen Intention stehen geblieben, sondern ihr einen massiv historischen Stoff zur Unterlage gegeben, in welchem das Neuere, das zugleich das Bessere ist, in der Carricatur des Aberglaubens eine klägliche Rolle spielt. Die Symbolik ist zu einem wirklichen gegenständlichen Drama geworden, von dessen historischem Inhalt sich der Componist im tiefsten Innern seines religiösen Gemüths kaum lebhaft ergriffen fühlen konnte. Nur der Schluss des Gedichtes, der jedenfalls ein schönes und ernstes Streben nach Wahrheit, ein Zugeständniss unvollkommenen Erkennens (!), ein Sehnen (?) nach Licht ausdrückt, konnte ihn auch von dieser Seite mit dem Gedicht versöhnen". Und dann fügt er für den Componisten entschuldigend hinzu: „Wird unser Gemüth durch die Composition nicht in dem Maasse innerlich ergriffen, so liegt dies jedenfalls weniger an der musikalischen Behandlung, als an der Natur und dem Inhalte des Gedichtes selbst". — Lieber Herr Biograph, wenn sie das dem Mendelssohn, den Sie übrigens gewiss recht lieb gehabt haben, gesagt hätten, sollte er Sie nicht mit dem feinen Lächeln, das bei solchen Gelegenheiten um seinen Mund spielte, und dem schalkhaft prüfenden Blick, in welchem seine geistige Ueberlegenheit mit den Höflichkeitsformen des geselligen Lebens in unmerklichen Conflict kam, gefragt haben: „So? meinen Sie wirklich?" — Ist Ihnen denn gar nicht eingefallen, warum wohl Mendelssohn jene Göthe'schen Briefworte habe abdrucken lassen? Aber freilich, was hilft ein Schlüssel, wenn man ihn verkehrt ins Schloss steckt! Und wer mag wohl den armen Componisten gezwungen haben, ein Gedicht in Musik zu setzen, mit welchem er sich erst am Schluss allenfalls versöhnen konnte?! Und selbst wenn uns Göthe seine symbolische Absicht nicht enthüllt hätte und wir uns nur an das, was Sie „den massiv historischen Stoff" nennen, halten wollen, würden Sie denn die „religiöse Befriedigung", welche Sie „hier nicht finden", (dass Sie sie hier suchen, haben Sie freilich ganz allein selbst zu verantworten!) würden Sie diese denn in einem Hymnus auf die Ausbreitung des Christenthums durch Feuer und Schwert, durch Sengen und Brennen, durch Schlachten und Morden empfinden? Ist Ihnen vielleicht der Elias deswegen lieber, weil er die Baalspriester schlachten lässt und ausruft: „will man sich nicht bekehren, so hat der Herr sein Schwert gewetzt"? Wann eher werden unsere musikalischen Aesthetiker endlich aufhören, die politischen Kategorien und die religiösen und confessionellen Tendenzen in die Kritik der Tonwerke zu mischen? Eins ist so abgeschmackt wie das andere.

In der Walpurgisnacht hat gewiss nicht bloss „die herrliche Gelegenheit zur Tonmalerei den Künstlertrieb des Componisten gereizt"; allerdings herrscht diese in der Ouvertüre vor, welche Mendelssohn nicht ohne eine gewisse Selbstironie „das schlechte Wetter" überschrieben hat und die unter den Gemälden ähnlicher Art durch die Festhaltung der Grundtonfarbe und die treffliche Instrumentirung eine hohe Stelle einnimmt; sondern seine Aufgabe war, den „noch einmal in Glanz und Klarheit hinauflodernden freudigen, unzerstörbaren Enthusiasmus" einer durch äussere Gewalt unterdrückten Ueberzeugung, in Tönen, in einem dramatisch-musikalischen Leben darzustellen, und dies ist ihm vollkommen gelungen. Wo giebt es eine ausdrucksvoller frohe Begrüssung des Frühlings, als in dem ersten Frauenchor in *A dur*, der den Gefühlen Worte leiht, welche die einzelnen melodischen Rufe der Blasinstrumente schon am Schluss der Ouvertüre verkünden? Die milden Lüfte wehen uns an, das Leben der Natur erwacht: aber in der Brust des jungen Druiden entflammt es ein zweites Leben, die Begeisterung für den alten Glauben, der mit der Liebe zum Vaterlande, mit dem Hass gegen die Eroberer zusammengewachsen ist; er fordert auf, nach dem beschneiten Gipfel des Berges hinan zu steigen und dem Gotte, den sein Volk begreift, im Symbol der „Flamme" das Opfer eines „reinen Herzens" zu bringen. Wie bedeutungsvoll lässt der Componist diese Aufforderung: „die Flamme lodre durch den Rauch!" durch die Tenorstimme allein ohne alle Begleitung in dem Uebergangs-Accorde nach der leidenschaftlichen Tonart *Fis moll* erklingen! und wie steigt diese Leidenschaft, bis mit den Worten: „so wird das Herz gehoben!" das glänzende *A dur*, besonders bei der Wiederholung durch den ganzen Chor, wie der Ausbruch einer lange verhaltenen, unterdrückten, eingezwängten Freude durchschlägt und das ganze Volk zu dem Entschlusse: „Hinauf!" mit sich fortreisst. Welch' eine herrliche Introduction zu einer romantischen Oper!

Dann die Warnung der Frau, wie einfach und wahr, wie fein gedacht die Begleitung bloss der

Saiteninstrumente mit ihren abgebrochenen Staccato's, welche die ängstliche Hast und Furcht malen; darauf die ernste Stimme des Druiden, des Priesters: „Wer Opfer heut zu bringen scheut, verdient erst seine Bande!" — und nun der wundervolle *E dur*-Chor im Pianissimo: „Vertheilt euch, wackere Männer, hier", mit seinen leisen Horn- und Trompetenrufen aus Osten und Westen des Waldes, mit dem Husch Husch durch das Gebüsch und der listigen, still dahinschlüpfenden Rührigkeit, wie sie sich in allen Instrumenten ausgiebt, ein ächtes Stück jener Mendelssohn'schen, wir möchten sagen zart humoristischen, duftigen Romantik, die uns so manches treffliche Scherzo, so manchen Elfengesang und Tanz auf monddurchschimmerten Plan gebracht hat.

Mag man dem *A moll*-Chor „Kommt mit Zacken, kommt mit Gabeln" eine zu grosse Länge vorwerfen, wir haben nichts dagegen; allein im Ausdruck des Teufelsspuks ist er, so wie Webers Wolfsschlucht-Musik, ein Meisterstück: der Stoff des Instrumentalchors, der seine selbstständige Rolle spielt, die gar nicht zu verkennen ist, und des Gesangchors, der sich ausserdem noch häufig in den Männer- und Frauenchor theilt, ist harmonisch und rhythmisch so trefflich in einander gebraut, das man das Zischen und Sieden des Dampfes aus der grossen Hexenküche im Blocksberge zu vernehmen meint, und wenn nach dem sechstaktigen $\overset{=}{e}$ des Soprans, während dessen die Windsbraut der Geigen, Hoboen und Clarinetten daherbraust, das gewaltige *C dur* wie ein Riese dreinschlägt, da kann wahrhaftig einer schwachen Seele bange werden.

Wie ernst gehalten, wie tief bedeutend tritt darauf das Solo des in seinem Innersten erschütterten Priesters auf mit seiner still dahinwogenden Bratschenbegleitung und den geheimnissvoll schauerlichen Posaunenklängen:

„So weit gebracht,
Dass wir bei Nacht
Allvater heimlich singen!"

In dieser Stelle und in der folgenden:

„Doch ist es Tag
Sobald man mag
Ein reines Herz Dir bringen!" —

liegt die hochsymbolische Intention des Gedichts am deutlichsten zu Tage, und wer sie in der Verklärung durch Töne, wie sie Mendelssohn ihr gegeben hat, hier und kurz nachher bei dem:

„Und raubt man uns den alten Brauch:
Dein Licht, wer will es rauben!"

wer sie daraus nicht empfindet und begreift, wessen Herz sich dabei nicht gehoben fühlt, der — nun? Ei, der „verdient erst seine Bande."

Die Ausführung, für welche dem Dirigenten der beste Dank gebührt, war eine ganz vorzügliche: der Chor sicher und kräftig, das Orchester von dem feurigen Schwung mit dem es die Ouvertüre anfasste, bis zu der feierlichen Prachtentfaltung aller seiner Mittel am Schlusse, vortrefflich; die Soli standen in keiner Hinsicht nach, namentlich trug Herr Koch die Tenorpartie des jungen Druiden mit Feuer vor und Herr Schiffer entwickelte in der hochliegenden Baritonpartie seine klangreiche Stimme mit Kraft und Fülle.

Aus Düsseldorf.

Das zweite Concert des allgemeinen Musik-Vereins (den 20. November) brachte Händel's Josua. Sicherlich waren alle Zuhörer von der Grösse und Erhabenheit des Werkes tief ergriffen, da die Ausführung, einige zu zaghafte Einsätze im Chor abgerechnet, ganz gelungen war. Auch der Vortrag der Solopartien liess nichts zu wünschen übrig. Frl. Hartmann und Frl. Schloss sangen die Partien der Achsa und des Othniel mit tiefem Verständniss und charakteristischer Auffassung. Den Josua und Caleb sangen die Herren Koch und Schiffer aus Cöln. Ganz vorzüglich schön trug letzterer die herrliche Arie vor: „Soll ich auf Mamre's Fruchtgefild", was auch vom Publikum dankbar anerkannt wurde.

Drittes Concert des allgem. Musikvereins den 11. Dec. Programm: Erster Theil: 1) Sinfonie (Nr. 4, *B-dur*) von N. W. Gade (zum Erstenmale). 2) „O weint um sie" aus L. Byron's „hebräischen Gesängen" für Sopran-Solo, Chor und Orchester von F. Hiller (zum Erstenmale). Die Solopartie vorgetragen von Frl. Hartmann. 3) VIII. Concert (in Form einer Gesangscene) für Violin von L. Spohr, gespielt von Herrn v. Wasielewski. Zweiter Theil. *Sinfonia eroica* von Beethoven.

Die vierte Gade'sche Sinfonie unterscheidet sich von ihren 3 Vorgängerinnen auffallend dadurch, dass in ihr das an Gade früher so charakteristische nordische Element mehr in den Hintergrund tritt; dafür hat sie sich dem Charakter der neuern deutschen Musik accommodirt; ja selbst mendelssohnscher Geist klingt hie und wieder aus ihr hervor. Nichts desto weniger ist diese Sinfonie ein reizend schönes Werk, voll der herrlichsten Klangwirkungen, kurz angelegt und fein durchgeführt, von freundlichem, heiterm Charakter, das auf jedes Gemüth einen wohlthuenden Eindruck machen muss. — Die Ausführung war, eine kleine Schwankung des Orchesters im dritten Satze abgerechnet, eine ganz vortreffliche.

Das Gesangstück von Hiller macht durch seinen elegischen, traurigen Charakter einen tiefen Eindruck. Der herbe, nie ruhende Schmerz des zerstreuten, unstet umherirrenden Volkes, die heisse Sehnsucht nach glücklichen Tagen spricht sich in der wundervollen Dichtung Byron's und der sie noch steigernden Musik auf ergreifende Weise aus. Von sehr schöner Wirkung sind die wechelseitigen Fragen der Sopran-Solostimme, die von Frl. Hartmann mit tiefer Empfindung vorgetragen wurde, und des Chores.

Hr. v. Wasielewski bewährte sich durch den Vortrag des so schwierigen Concertstückes von Spohr als trefflicher Künstler; unstreitig hat sein Ton seit dem verflossenen Winter bedeutend an Weichheit und Geschmeidigkeit gewonnen, so dass das Herbe des Klanges, was wir früher wohl manchmal an ihm bemerken konnten, gänzlich verschwunden und einer Zartheit gewichen ist, die aber trotzdem die Kraft und Stärke des Tones zur vollsten Geltung gelangen lässt. Was den jungen Künstler ganz besonders auszeichnet, ist die tiefe, echt musikalische Auffassung jedes Kunstwerks, das er vorträgt und die gediegene Reinheit des Tones.

Die Krone des Concerts aber bildete die heroische Sinfonie, die bis auf die stets prekären Horntöne im Trio vorzüglich ausgeführt, auch dies Mal, wie immer, begeisternd auf die Zuhörer wirkte.

Noch sei der Trio-Soiréen der Hrn. Tausch, v. Wasielewski und Reimers gedacht, von denen bereits zwei stattgefunden haben; in der ersten (d. 6. Nov.) wurde vorgetragen, Trio *(E dur)* von Haydn, Sonate für Pianoforte und Violine von Bach *(E dur)* und das grosse *Es dur*-Trio von Beethoven (op. 70, Nr. 2.). Die zweite (d. 27. Nov.) brachte das *B dur*-Trio von Franz Schubert, Variationen von Mendelssohn-Bartholdy für Pianoforte und Violoncell (op. 17.) und unter Mitwirkung des Hrn. Niecks das Quartett von Robert Schumann (op. 47, *Es dur*). Den wahrhaft trefflichen Leistungen der drei Künstler wurd bisher von der gewählten, das lebhafteste Interesse darlegenden Zuhörerschaft, stets volle, freudige Anerkennung. —

Ch.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

* Cöln. Die elfjährige Violinspielerin *Maria Serrato* aus Venedig hat hier bereits zweimal öffentlich gespielt und durch die Reinheit des Tons und den seelenvollen Vortrag der Cantilene ganz ausserordentlich gefallen. Auch ihre Fertigkeit und gewandte Bogenführung ist lobenswerth.

Zu der Notiz über das Concert des Pianisten Herrn Willmers in Nr. 76 haben wir noch nachzuholen, dass darin die beiden Preislieder von Kirchner und Reinecke durch Herrn Koch vorzüglich schön vorgetragen wurden und den lebhaftesten Beifall hervorriefen.

Würzburg. Musikalische Zustände, geschildert von L. Fr. Witt. Selten wird man eine Stadt gleichen Ranges mit Würzburg d. h. von etwa 22,000 Einw. finden, in welchem ein so reger Sinn für Musik herrscht wie hier; die nachfolgende Schilderung unserer musikalischen Zustände soll davon Beweis geben. Unter den verschiedenen Vereinen steht oben an die Liedertafel, deren Ruf namentlich durch das grosse Gesangfest, welches in Würzburg am 4 August 1845 stattfand, fest begründet ist: und obgleich das Personal in den letzten Jahren durch verschiedene Zufälle vielfach gewechselt, so beweisen die Leistungen der Liedertafel doch, dass sie an ihrem alten Ruhm nichts eingebüsst hat. Sie wurde im Jahre 1842 gestiftet: die erste öffentliche Produktion fand am 22. Oktober 1842 statt, und zwar, da die Liedertafel noch wenig Mitglieder zählte, im kleinen Theater-Saal: von da wurden ihre Aufführungen in den Saal des königl. Musik-Institutes und später in das Stadttheater verlegt, wo sie auch jetzt noch abgehalten werden. Bis jetzt, — d. 1. December 1851 — fanden 81 grosse Produktionen statt, ausserdem wurden verschiedene Gesangfeste, theils in hiesigen Gärten, theils in den nächsten Umgebungen Würzburg's veranstaltet, die wahre Volksfeste wurden; auch fanden mehrere Concerte zum Besten der hiesigen Armenanstalten, ferner für die deutsche Flotte — am 11. Juni 1848 — so wie zu Gunsten unserer kämpfenden Brüder in Schleswig-Holstein — am 28. Juli 1850 statt. Auch wirkte die hiesige Liedertafel bei den Gesangfesten in Cöln — Deutsch-vlämischer Sängerbund, am 14 und 15. Juni 1846 —, in Wertheim, Schweinfurt, Kitzingen und Ochsenfurt mit.

Ausser den zahlreichen Männerchören von Eisenhofer, Kücken, Reissiger, V. E. Becker, Felix Mendelssohn, Reichardt, Zöllner, Abt, Otto, Marschner, Weber u. A. m. wurden von grösseren Gesangwerken aufgeführt:

Der Sängersaal, ein Cyclus von Chören, Musik von J. Otto, Deklamation von Marlow (z. f. M. am 17. Mai 1845). — Die Wüste, Sinfonie-Ode von Felicien David (am 21. März 1846). — Armin. Heldengesang in 2 Theilen. Dichtung von Dr. C. v. Günther. Musik von G. F. Keller (am 4. Juni 1847). — Bonifacius, der deutsche Apostel. Oratorium in 2 Abth. von A. Kahlert, in Musik gesetzt von G. F. Keller (am 18. Dec. 1847). — Columbus oder die Entdeckung der neuen Welt. Sinfonie-Ode in 4 Abth. von F. David (am 13 März 1849). — Burschenfahrten. Cyclus von Bildern aus dem deutschen Studentenleben, von J. Otto (am 25. Juli 1849). — ferner die Jahreszeiten von J. Haydn (am 4. Dec. 1849) und Paulus, von Mendelssohn (am 16. März 1850).

Gegenwärtig besteht die Liedertafel aus 652 Mitgliedern, als 1) Ehren-Mitglieder 30, 2) Mitwirkende 104, (20 I. Tenor, 25 II. Tenor, 30 I. Bass, 29 II. Bass) 3) Ausserordentliche 518. — Dirigent derselben ist Hr. Fr. Brand, Dom-Chor-Direktor, Vorstand Hr. D. Schön, königl. Anwalt. (Forts. folgt.)

Die geehrten Abonnenten wollen die Bestellung auf den Jahrgang 1852 der „Rheinischen Musik-Zeitung" recht bald den betreffenden Buch- oder Musikalien-Handlungen und den Post-Anstalten machen, damit die Zusendung keine Unterbrechung erleidet.

Der Verleger M. Schloss in Cöln.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 79. **Cöln**, den 3. Januar 1852. II. Jahrg. Nro. 27.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Eine französische Unverschämtheit.

Das ist eine starke Ueberschrift! Ihre Rechtfertigung wird uns aber nicht schwer fallen.

Unsere Leser wissen, dass die Sängerin Sophie Cruvelli der Stern der italiänischen Oper in Paris ist, dass die Unternehmung dem Aufgang dieses Sterns sehnsüchtig entgegensah und dass seine Erscheinung eine magnetische Anziehungskraft geübt und die spärlich besuchten Räume gefüllt hat. Sie wissen ebenfalls, dass Sophie Cruvelli eine dramatische Sängerin ist. Nun hat sie aber neulich auch die Erinnerung an Henriette Sontag bei dem Pariser Publikum überstrahlen wollen: sie trat in der Regimentstochter auf und glaubte so sicher vor dem Fall zu sein, wie ein Stern am Himmel. Aber der verschmitzte Schreiber in Göthe's Egmont sagt: „Hast du nie einen sich schneuzen sehen? weg war er!" Und richtig — Sophie fiel durch.

Solch ein Ereigniss musste nothwendig wie Alles in Frankreich, in einer Verschwörung seinen Grund haben, mit natürlichen Dingen konnte das nicht zugehen. Herr Léon Escüdier steigt zu Pferde, legt die Lanze ein, entfaltet in der *France musicale**), seiner musikalischen Zeitung, das Banner der Italiäner, und ruft — wer sollte diese Gedankenverbindung ahnen? — ruft: „*Mort aux Allemands!* Tod den Deutschen!" Denn das sind die Verschwörer gegen Sophie gewesen. — Aber mein Gott! Sophie Krüwell ist ja selbst eine Deutsche? — Thut nichts, die Sache liegt tiefer: die arme ist nur das unschuldige Opfer; das Ziel des Anschlags der Barbaren ist — der Sturz des göttlichen Verdi! Ergriffen von Berserkerwuth lässt der Ritter Léon folgendes Manifest an Sophie Cruvelli drucken:

„Mein Fräulein!"

„Das Publikum lag zu Ihren Füssen und lauschte mit Staunen den Tönen Ihrer jugendlichen, feurigen Stimme und verschlang mit den Augen Ihre tief dramatischen Bewegungen und Geberden. Andere brauchen Jahre dazu, den Ruhm zu erobern, den Sie in dem Augenblick erobert haben, wo Sie auftraten, um mit Ihrer begeisterten Stimme zwei grosse Tondichtungen der zwei grossen Meister, Bellini und Verdi *) zu singen. Ihre Triumphe bezeichneten eine neue Epoche des italiänischen Theaters. Sie brachten uns das Feuer der Jugend, die neue Methode, den Zauber und den Ausdruck einer bis dahin unverstandenen Schule, weil sie noch keine geweihten Dolmetscher gefunden hatte.

Und nun kommen die Feinde Ihres Ruhmes und sagen Ihnen: Sie singen die ernste dramatische Musik so bewundernswerth, singen Sie uns nun auch eine komische Oper. — Man hat Ihnen eine Falle gestellt, man hat Sie hintergangen, auf unwürdige Weise hintergangen. Ich sehe seit einiger Zeit Kroaten (!) aus dem Saal auf die Bühne eilen — Kroaten mitten unter italiänischen Sängern, das ist wie Wasser und Feuer zusammen. Gewiss haben sie an Ihre Thüre geklopft, haben Ihnen ihre Unterstützung, ihren unheimlichen Einfluss angetragen, denn neulich Abend waren sie alle da, von oben bis unten, klatschten recht plump Beifall, freuten sich über die Rolle, die sie spielten, redeten laut

*) Nr. 51 vom 21. December v. J.

*) Norma und Ernani.

ihr Kauderwelsch, dass man in den Foyers sich nach Kroatien versetzt glaubte.

Sie wissen es, mein Fräulein, die Musik des jungen Italiens hat mehr als einen Feind. Sie haben *Ernani* gesungen, und man hat Sie so gefeiert und vielleicht mehr geleiert als ehemals die Malibran. Sie sind so schön, so erhebend in dieser Rolle der Elvira. An jenem Tage waren die Kroaten bleich und stumm wie Bildsäulen. Schnell musste also die Aufmerksamkeit von diesem glänzenden Triumph abgelenkt werden, denn er pflanzte Sie und mit Ihnen Verdi's Musik auf das italiänische Theater zu Paris dauernd ein. Diese Verschwörung von Deutschland gegen die neue Schule Italiens ist Niemanden entgangen. Deutschland hat zu allen Zeiten die Werke der Meister jenseits der Alpen zurückgestossen; Rossini selbst, dieser Genius der lyrischen Poesie, ist noch jetzt für das Publikum, das jenseits des Rheins richtet, nur ein Componist zweiten Rangs: kaum haben der Barbier und Othello vor den nordischen Aristarchen Gnade gefunden. Fragt sie doch einmal, wo denn ihre grossen Männer der Gegenwart sind? Seit Mendelssohn, einem gelehrten, begeisterten Componisten allerdings, existirt Deutschland nicht mehr für die dramatische Musik, es ist in Bier und Tabak begraben (*elle est enterrée entre la bière et le tabac*).

Wer soll Ihnen, Fräulein, die Wahrheit sagen ausser denen, die Sie lieb und werth halten? Wer Ihnen sagt: Sie können sich an jede Gattung wagen, ernst und komisch — dem antworten Sie: Du bist mein Freund nicht. Das Drama ist Ihr Element, Ihr Ruhm, Ihre Gegenwart, Ihre Zukunft. Die Malibran hat Rossini gesungen, die Grisi Rossini und Bellini — **Ihr** Componist, Fräulein, ist Verdi, und er wiegt viele andere auf.

Lassen Sie sie doch mit ihrem deutschen Trödel und folgen Sie der Bahn, die Ihnen Ihr Genie vorgezeichnet hat. Diese Menschen wollen Verdi ersticken, das ist ihre fixe Idee, ihr steter Zweck. Sie werden sich hinter Alles stecken, hinter den Director, die Sänger, das Orchester, was weiss ich? sie werden List und Lüge gebrauchen, Ränke schmieden und Anschläge machen. Aber glauben Sie mir, Preussen, Oesterreich, ganz Kroatien zusammen werden umsonst gegen einen einzigen Mann aufstehen — für Verdi kämpfen die Ehre und das Genie.

Kehren Sie auf Ihr eigentliches Gebiet zurück, das Publikum wird Ihnen dahin folgen. Herr Lumley, dessen Vertrauen man hintergehen kann, aber dessen Gesinnungen für Sie man nicht ändern wird, weiss sehr wohl, was Ihrem Talente zukömmt. Der Stern, der Ihm von Berlin her aufgehen soll, kann auf keine Weise Ihren Ruhm verdunkeln. Fürchten Sie nichts, und wenn sich bei Ihnen nochmals einige von jenen Heloten ohne Stellung in der Welt zeigen sollten, so schliessen Sie Ihre Thür vor ihnen zu und antworten Sie ihnen: „Gehen Sie Ihres Weges, meine Herren, ich kann Ihnen nichts bewilligen; ich bin Ihrer Ränke satt, überlassen Sie mich meiner Kunst, welche mein Leben ist u. s. w.""

Ich habe Ihnen die Wahrheit sagen müssen, weil ich eine aufrichtige und tiefe Bewunderung für Sie hege. In der Triumph-Laufbahn, welche Sie so zuversichtlich betreten haben, müssen Sie stets vorwärts schreiten. Ein einziger Rückschritt bringt Sie um zehn Eroberungen: Ihre Freunde sind da, wir Alle, voll von Enthusiasmus, bereit unsere Lanzen für Sie zu brechen. Aber sein Sie in Zukunft etwas klüger und wagen Sie sich nicht auf Bahnen, an deren Ziel für Sie nichts anderes als Abgründe liegen. Halten Sie mich, mein Fräulein, für einen Ihrer treusten und ergebensten Bewunderer". —

So weit der französische Kritiker. Man weiss wirklich nicht, was man an diesem Geschreibe mehr anstaunen soll, die Taktlosigkeit, die Plumpheit, oder die Unwissenheit und Frechheit. Der armen Cruvelli drängt sich da ein Ritter auf, dem sie mit dem Ausruf: Herr! bewahre mich vor meinen Freunden! hoffentlich verbieten wird, ihre Farben zu tragen. Denn sollte sich auch ihr deutsches Herz beim Lesen dieses Pamphlets nicht empören, was wir freilich sehr bedauern müssten, so wird doch ihr Künstlerstolz über die Ausstellung eines so groben Armuthszeugnisses für ihr Talent zürnend erröthen. Wenn sie nur Verdi und nichts als Verdi singen kann, so müssten wir alle die schönen Hoffnungen, die wir bei ihrem ersten Auftreten in Deutschland auf sie bauten, für begraben erklären.

Und nun vollends diese plumpen Ausfälle gegen die Deutschen und gegen die deutsche Musik! Wenn nur nicht nach dieser Enthüllung der Verschwörung der Deutschen gegen die Italiäner unsere Landsleute aus Paris ausgewiesen werden! Wir wollen diesen Ritter Léon um seine Leidenschaft für Verdi nicht beneiden — auf die Quelle derselben werden wir nachher zurück kommen — hoffentlich ist er nicht das Organ des Geschmacks des Pariser Publikums, sonst müsste dieser ja durch und durch verdorben sein: aber dass er an einem Ort, wo das Schiff der

italiänischen Oper im vorigen Winter nur durch eine deutsche Sängerin, Henriette Sontag, über dem Meere gehalten worden ist, wo auch jetzt wieder nur eine Deutsche, Sophie Krüvell, im Stande gewesen, das Publikum anzuziehen, wo ein Deutscher, Ferdinand Hiller, an der Spitze der artistischen Leitung steht, ein Deutscher, Carl Eckert, das Orchester dirigirt — dass er diesen Künstlern ins Angesicht von Kroaten und Bier und Tabak und deutschem Trödelkram spricht, das ist ein Cynismus, der dem Redacteur einer Zeitschrift, die ein Organ der Kunst in der sogenannten Hauptstadt der gebildeten Welt sein will, zu unauslöschlicher Schande gereicht.

Wer sind denn diejenigen, welche der Ritter ohne Sitte und ohne Adel Kroaten nennt? Wir wussten wohl und haben es neuerdings erlebt, dass die politischen und bürgerlichen Zustände in Frankreich faul sind; dass aber die Demoralisation auch die Stimmführer in der musikalischen Pariser Welt ebenso durch und durch ergriffen hat wie die Führer der weiland National-Versammlung, davon gibt uns freilich erst dieser Skandal einen Begriff. Denn er ist nur aus der Schlammquelle persönlicher Feindschaft im Bunde mit persönlichem Eigennutz geflossen. Wir kennen die Verhältnisse genauer, als Herr Escudier denken mag: nichts, gar nichts, selbst nicht einmal der Enthusiasmus für Verdi, ist in seinem Pasquill aus Eifer für die Sache, wenn auch verkehrtem und wahnsinnigen, hervorgegangen. Ein kecker Ritter, der übrigens mit der guten Gesellschaft stark brouillirt sein soll, schnaubt Rache gegen einen sehr ehrenwerthen und einflussreichen Kunstfreund aus Oesterreich, der sich in Paris aufhält — daher der plumpe Witz mit den Kroaten. Hat er nun ferner die Verdi'schen Partituren käuflich an sich gebracht, dann ist natürlich die Cruvelli ein Juwel, das nur an Verdi's Stirne strahlen kann, dann darf sie nichts anderes singen, als Verdi, auch nicht den Trödelkram des Beethoven'schen Fidelio, wenn sie nicht in den Abgrund stürzen will. Verdi's Partituren müssen Paris, müssen ganz Frankreich, wo möglich auch Belgien überschwemmen, und wer gegen Verdi auftritt, ist ein Verschwörer aus Preussen, aus Oesterreich, ein Kroat, ein Barbar!

Und ein musikalischer Schriftsteller, der so unwissend ist, dass er in demselben Blatt seiner Zeitung bei Gelegenheit einer Lobhudelei der Sängerin Toccani Tosca die weltbekannten Rode'schen Variationen zweimal als *Variations de Rodde* anführt, und dass er Mendelssohn unter die Opern-Componisten zählt, der erfrecht sich, von der dramatischen Musik der Deutschen als in Bier und Tabak begraben zu sprechen? Ein Mensch, der bei dem ersten besten deutschen Choristen oder Paukenschläger in die Lehre gehen müsste, um ein Urtheil über Musik zu lernen, geschweige denn bei unsern Meistern? Ist Meyerbeer, der einzige Rettungsanker in der Noth eurer Theater-Direktionen in ganz Frankreich, nicht ein Deutscher? Wäre es nicht Lästerung, einen Spohr, einen Marschner, einen Hiller und viele Andere auch nur vergleichsweise mit Verdi zusammenzustellen? wiegt ein einziges Blatt aus Richard Wagner's Tanhäuser nicht alle Verdi'schen Partituren auf?

Doch genug der Worte über eine Unverschämtheit, die sich selbst hinlänglich brandmarkt. Wir würden der getreuen Uebersetzung des Briefes kaum eine Zeile hinzugefügt haben, wenn nicht die *France musicale* bei der sogenannten romantischen Schule eine gewisses Ansehen hätte und bedeutende, auch von uns hochgeschätzte Künstler zu ihren Mitarbeitern zählte. Deswegen durften wir den Ausfall trotz seiner Gemeinheit nicht mit Stillschweigen übergehen. Traurig für die Kunst und für die Künstler ist es, wenn in einer Weltstadt, welche noch immer die Anmaassung besitzt, in dramatisch-musikalischen Dingen den Ton angeben zu wollen, wozu ihr zwar keineswegs die Berechtigung zuerkannt werden kann, die aber doch unleugbar durch ihren Reichthum an äussern Mitteln einen grossen Einfluss auf die Entwicklung der dramatischen Musik übt, wenn da die Kritik, zum Theil wenigstens, sich in solchen Händen befindet, vor deren Berührung ein Jeder, der auch nur eine Ahnung von der Würde und dem Adel der Kunst hat, mit Verachtung zurückscheuen muss. *L. B.*

Sontagsfeier.

Von

Hoffmann von Fallersleben.

Wie singst Du so süss und lieblich,
Du Zauberin, Nachtigall!
Welch eine fröhliche Botschaft
Ist Deines Liedes Schall!
Ein Frühling sel'ger Gefühle
Zieht ein in unsere Brust;
Wir leben und athmen wieder
Der Jugend entzückende Lust.

Und wenn ich Dich höre singen,
Wird mir so wohl und so bang.
Du wiegst in liebliche Träume
Mich ein mit Deinem Gesang.
Mir träumt von glänzenden Blumen,
Vom güldenen Sternenheer;
Ich seh' und höre den Jammer
Der düstern Erde nicht mehr.

Und wenn ich Dich höre singen,
So wird's so still umher,
Als wenn ich in seliger Ruhe
Da droben im Himmel wär'.
Die Klagen und Seufzer verstummen,
Kein Misshlang weiter ertönt,
Als wären die Herzen nun alle
Mit ihrem Schicksal versöhnt.

O singe noch lange, lange
So wunderbar wie heut,
Dass uns in Deinen Gesängen
Die schön're Welt erfreut.
Wir bringen die Zähre der Freude
Dir dar, den herrlichsten Kranz,
Du Liebling der edelen Herzen,
Du Zierde des Vaterlands!

Zu diesem Liede, einem Ergusse der augenblicklichen Stimmung, hat Luise Reichardt eine ansprechende, einfache, man möchte sagen im Tone eines Volksliedes gehaltene Melodie gemacht, und das war sehr taktvoll und angemessen der gefeierten Nachtigall gegenüber. Das Lied ist in Neuwied bei F. J. Steiner erschienen und wird gewiss recht vielen ein willkommenes Erinnerungsblatt an Henriette Sontag sein.

An Elise Polko.

Wenn ein Mann im dunkelblauen Rock mit orangenfarbigem Kragen am Weihnachtsabend zu einem ins Zimmer tritt, ein wohlversiegeltes Geheimniss in der Hand, so ist man neugierig und erwartungsvoll wie die Kinder; denn was kann er anders bringen, als eine Heiligechristgabe? Nur der Kritiker vom Fach, der alle Kunstformen kennen muss, also auch die der Postpackete, hat mit sicherem Späherblick auf die äussere Schale sogleich weg, was ihr verhüllter Kern sei, ob Manuscript, ob Buch, ob Musik, und anstatt des freudiges Aufschwungs frohlockender Hoffnung entschlüpft oft ein Seufzer seinen Lippen, dessen tiefe Bedeutung nur derjenige zu ermessen weiss, der den Kelch der stillen Leiden eines Redacteurs einer musikalischen Zeitung gekostet hat. So ging es mir am Christabend in voriger Woche. Ach Gott! seufzte ich beim Anblick des sorgfältig gepackten Rechtecks, gewiss wieder eine Methode für Guitarre, oder ein Wegweiser ins Land der Compositiönchen, oder eine kleine Generalbassschale für Damen! Allein wie froh erstaunte ich, als mir statt alles dessen ein allerliebster Strauss lieblich duftender Blumen und Blüthen aus der wachstuchenen Hülle entgegen quoll mit der zierlichen Umschrift:

Musikalische Mährchen, Fantasien und Skizzen von Elise Polko.

Ei, bei so freundlicher Festgabe müssen sich ja wohl auch die von der grämlichsten Kritik gefurchten Züge erheitern und wer möchte nicht gern der erste sein, der Dichterin recht herzlich zu danken, dass sie den „Tannenbaum" zu „Weihnachten im Walde" sich schütteln und „köstliche Samenkörnlein aller Art, kleine reizende Früchte, liebliche Sternblumen mit süssen Thautröpfchen gefüllt herabfallen" liess! Mit diesen Worten haben Sie ja, Verehrteste, auf Seite 175 den ganzen Inhalt Ihres Büchleins unbewusster und unschuldiger Weise so hübsch und richtig charakterisirt, dass unser einer gar nichts weiter hinzu zu fügen braucht. Denn die vierundzwanzig Bildchen, die es uns zeigt, sind in der That theils köstliche Samenkörnlein, aus denen für recht Viele die schönen Blumen des Mitgefühls erspriessen werden, theils reizende Früchte, die durch ihre weiche, flaumartige Hülle den rosigen Wangen eines Mädchens gleichen, und durch die saftige Frische ihres Innern gar lieblich erquicken.

Wie haben Sie es nur angefangen, bei allen den Tondichtern und Künstlern, um welche Ihre Fantasie sich wiegt und schwingt, immer einen Lebensmoment zu treffen oder ein Notenblatt, eine Melodie, ein Werk, um welche Sie die bald geschichtlich, bald mährchenhaft aber immer zierlich und duftig gefärbten Gewinde Ihrer geist- und gemüthvollen Arabesken schlingen konnten? Welche reizende Idyllen haben Sie in der „Violetta" aus Mozart's „Ein Veilchen auf der Wiese stand" und im „Schnee-

glöckiein“ aus C. M. von Weber's „treuen Schatz auf der Wanderschaft“ herausgewebt! Wie ainsig wirbt die Schwalbe, die unter seinem Dache nistete, den Chor der Waldvögel an zum alljährlichen Frühlingsgruss auf Franz Schubert's Grab! Und dann wieder der possierliche Ponto, der Urahnherr des Katers Murr, der in der Verzweiflung, zu der ihn Hasse's jugendliche Laune gebracht, dem alten Meister Alessandro Scarlatti das Thema zur „Katzenfuge“ giebt! Wenn Sie den ehrwürdigen Joh. Seb. Bach aus seiner Familienstube mit seinem Friedemann und Philipp Emanuel in die Kathedrale zu Dresden führen, wo er auf der prächtigen Orgel, „der reinen Herrgottsstimme, das Hohelied der evangelischen Kirche: Ein' veste Burg ist unser Gott! auf mächtigen Wellen, immer höher flothend vom Chore herabschweben lässt“ — und den gewaltigen Händel nach Dublin, wo eine Engelsstimme „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“ singt; — wenn Sie uns schildern, wie der Jüngling Ludwig van Beethoven alle irdischen Güter verschmähend nur die Kraft zum Schaffen als das höchste Geschenk des Himmels begeistert erfleht, und die Erde sich grausam an dem Einsamen rächt; — wie bewegen und erregen da alle diese Gemälde, die eine zarte Frauenhand auf einen gar anmuthig mit Wahrheit und Dichtung durchwirkten Teppich gestickt hat, unsere Seele. Wie manche Thräne wird aus den schönsten Augen auf die Blätter fallen, auf denen Felix den zauberischen, „Sommernachtstraum“ seiner Fanny erzählt! Und so schweben die Gestalten Pergolese's, Paganini's, der Angelica Catalani, der Maria Malibran, des Ritters Gluck an unserer Erinnerung vorüber, bald in kleinen Novellen, bald wie Bilder in Rahmen von Blumen, und Haydn's „erste Liebe“, der wir hier gern wieder begegnen, ist so zart und tief empfunden dargestellt, dass Einer sich eine letzte Liebe wünschen möchte, wenn er wüsste, dass sie dereinst auch so anziehend erzählt werden würde. — Noch muss ich der hübschen Skizze „*Rue Chabannais* Nro. 6“ erwähnen; dieser Schilderung von Manuel Garcia's Lehrzimmer sieht man es an, dass die dankbare Schülerin selbst oft vor „dem grossen Spiegel gestanden, der hinter dem Rücken des Meisters hängt“ und sich dort die Kunst geholt hat, in süsse Melodien „die Dissonanzen der Alltagswelt“ aufzulösen.

Von den eigentlichen Mährchen sprechen mich „die Sirenen“ und „die Memnonssäule“ am meisten an. Wenn aber das ganze Büchlein, um dessen Zueignung man Adalbert Stifter beneiden könnte, der Gunst aller Kunstfreundinen gewiss ist, so ist es doch auch recht hübsch von Ihnen, dass Sie in „Schmetterlings Nebenbuhler“ zuletzt auch an uns Männer gedacht haben und den geflügelten „Predigern der freien, fessellosen Liebe“ so anmuthig das Wort reden. Mögen sich Ihre Leserinnen die Verschwörung der Blumen gegen die Schmetterlinge und die erfolgte Strafe recht zu Herzen nehmen; ich aber schliesse mit der dringenden Bitte an Sie, mich ja nicht unter „die schwerfälligen Gesellen, unter die dicken Maikäfer mit dunkelbraunen Röcken und schwarzen Westen“ zu werfen.*) Ihr ganz ergebener *L. B.*

Beurtheilungen.

J. G. Müller. „Fliege Vogel, fliege Falke.“ Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Dresden, bei Adolph Brauer.

Nur einer gänzlich unkünstlerischen Gesinnung kann dies höchst triviale Lied seine Entstehung verdanken. Der Text, eine wehmüthige, sehnsuchtsvolle Liebesklage, dient einer recht lustig, tändelnden, breitgetretenen Melodie wie man sie von böhmischen Harfinistinnen zur Genüge hören kann, zur Grundlage. Es gehört eine unglaubliche Selbsttäuschung dazu, solch ein werthloses Product in die Welt zu senden; auch rechtfertigt der Umstand, dass der Text ein böhmisches Volkslied ist, keineswegs wie der Componist vielleicht glauben mag, eine so niedrige Auffassung: die innige, edle Einfachheit des Volksliedes scheint ihm allerdings noch gänzlich unbekannt zu sein.

Marie Börner-Sandrini: Pensées musicales. Dresden, Adolph Brauer. Nr. 5: „Du standest vor mir.“ — Nr. 6: Fragen.

Diese Lieder tragen ein etwas dilettantisches Gepräge: die Ausdrucksweise der Empfindung ist oft auf eine ganz unkünstlerische Weise affektirt und überschwenglich; gesuchte und unschöne, durch den Text keineswegs motivirte Harmonieen treten oft recht störend ein, z. B. in Nro. 5, wo Seite 4, System 3, Takt 3 und 4 nahe an bizarre Ef-

*) Der Verleger J. Ambr. Barth in Leipzig hat das Büchlein recht hübsch ausgestattet: desto auffälliger sind einige Druckfehler. S. 159 Z. 7. ist das Wort Zügen nach in den ausgelassen.

fekthascherei grenzen. So ist auch der Schluss des Liedes, wo die Singstimme im *ff* bis zum geführt wird, dem Sinne des Gedichts und den Worten geradezu entgegengesetzt; man erwartet hier eher ein Zurücksinken ins *pp*, als diesen Aufschwung. — Nr. 6 ist einfacher und darum auch ansprechender, nur zu überschwenglich sentimental. Die Begleitung, im Ganzen recht fliessend, nimmt sich im 7. Takte unbeholfen und unschön aus. Trotz aller dieser Ausstellungen, die wir selbst einer Dame gegenüber nicht verschweigen durften, bekunden diese Lieder gute musikalische Anlagen und eine warme Empfindung, die nur durch das Streben noch über die natürliche Einfachheit hinaus gesteigerter Ausdrucksweise irre geleitet, oft in übertriebene, affectirte Empfindelei ausartet. — Noch sei uns die Frage gestattet, warum denn diese deutschen Lieder den Namen „pensées musicales" führen?

Joh. Wolf von Ehrenstein. Albumsblätter. Nr. 1: Im Walde, Lied für Sopran oder Tenor mit Pianoforte-Begleitung. Nr. 2: Rückblick, und Nr. 3: Sehnsucht, Lieder ohne Worte für Pianoforte.

Es sind diese Stücke anspruchslose Gaben eines, allem Anscheine nach sehr jungen Componisten, der schüchtern das Feld der Oeffentlichkeit betritt. Bekunden diese kleinen Stücke auch noch wenig originelles musikalisches Talent, so machen sie doch meistens einen angenehmen Eindruck durch ihre Einfachheit, die manchmal sogar zu dilettantisch zaghaft erscheint, und durch ihren weichen, elegischen Grundton, der jedoch mitunter nahe an kränkelnde, salonmässige Empfindelei streift. Recht sinnig beginnt und schliesst der „Rückblick" mit einem Sätzchen canonischer Form: nur Schade, dass das ganze Stück nicht in dieser Weise durchgeführt wurden. Nr. 3: „Sehnsucht" ist, bis auf die etwas trivial klingende Stelle Takt 17 — 31, ein durch seine weiche Lyrik recht ansprechendes Stück. — Am Wenigsten will uns das Lied: „Im Walde" gefallen. Die Begleitung ist oft unbeholfen und besonders entbehrt das Vorspiel, in welchem, wie es scheint, Waldesrauschen, ja sogar einzelne Vogelstimmen wiederklingen sollen, gänzlich des poetischen Zaubers der „wunderbaren Waldesnacht": es ist vielmehr gezwungen und mühsam zu Stande gebracht, denn in freier, poetischer Stimmung können doch unmöglich so hässliche Harmoniefolgen entstehen, wie Takt 14 u. 15.

Ueberhaupt zeigt sich im ganzen Lied nur stellenweis ein höherer Aufschwung; dem Ganzen merkt man an, dass der Componist nie so recht den wunderbaren Zauber des Walddunkels gefühlt hat, oder, wenn er ihn wirklich fühlte, doch nicht vermag, seine Empfindungen musikalisch wiederzugeben. — Wir rathen dem gewiss nicht unbegabten Componisten wohlmeinend an, vorerst noch dem ernstesten Studium der classischen Meisterwerke sich zu widmen; dann müssen wir ihn warnen vor der kränkelnden Hypersentimentalität auf der einen, vor seichter, salonmässig glatter Empfindung auf der andern Seite.

—*t*—

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Frau Henriette Sonteg-Rossi hat uns am 21. Dec. v. J. wieder verlassen, nachdem sie am 28 noch in der Rolle der Rosina im Barbier von Seville ihre Bewunderer, und dazu zählte sich hier das ganze Publikum, entzückt hatte. Sie trug als Einlagen die Rode'schen Variationen und die Polka von Alary vor und wurde schon während des ersten Aktes und dann wiederholt gerufen. Sie hat hier drei Partien, die Regimentstochter, die Martha und die Rosine, und in Bonn die Regimentstochter und die Marthe gesungen. Sie kehrte von hier nach Frankfurt a. M. zurück, von wo sie sich nach Stuttgart, Gotha, Weimar und Hamburg begeben wird.

Die kleine Violinistin Maria Serato hat drei besuchte Concerte im Stollwerk'schen Theater-Saale gegeben und verdienten Beifall geärndtet.

Iserlohn, den 18. Dec. Der hiesige musikalische Verein „Harmonie", dessen activer Theil aus der Burchhardt'schen Capelle und einigen Dilettanten besteht, feierte gestern im Quincke-schen Concertsaale Beethoven's Geburtstag durch eine musikalische Abendunterhaltung. Obschon das Fest so zu sagen ein improvisirtes war, indem man sich erst zwei Tage vorher an den grossen Tag erinnerte, gelang es doch den thätigen Bemühungen einiger Musikfreunde, eine recht schöne Feier zu arrangiren. Ein gewähltes Publikum versammelte sich auf die Einladung des Vereins und spendete sämmtlichen Vorträgen reichen Beifall. Dieselben waren: Ouvertüren zu Fidelio, Egmont, Zauberflöte und Oberon, sodann als Zwischenpiecen Sonate in *D dur* für Pianoforte und Viol. von Beethoven, eine dito in *C dur* von Mozart, Andante, Scherzo und Finale der 5. Sinfonie in *C moll* vierhändig, Duo von Mendelssohn à 4 mains, und Variationen der *As dur*-Sonate op. 26. — Von den Klaviersachen fand die Sinfonie den grössten Beifall. Alle Theilnehmer des Festes waren in der schönsten Stimmung bis spät am Abend zusammen.

Weimar. Herr Dionys Pruckner, der jüngst in Leipzig mit Beifall gespielt hat, ist hiehergezogen, um seine Studien als Pianist unter Franz Liszt zu vollenden. Herr Kammermusikus Stör ist zum Musik-Direktor ernannt worden.

Wilh. Tschirch, durch mehrere Compositionen für Männergesang rühmlich bekannt, der älteste von fünf musikalischen Brüder, ist zum Musikdirector nach Gera vom Fürsten Reuss berufen worden.

Franz Lachner in München hat eine neue Sinfonie von seiner Composition (in *G moll*) in dem zweiten Abonnements-Concerte daselbst mit grossem Beifall aufgeführt.

Der Componist Saloman, der mit seiner Gattin, geb. Nissen, in Russland reist, hat in Kasan Concert gegeben und will nach Astrachan und Odessa gehen.

Das Theater in Freiburg in Baden unter Fr. Wallner's Direction macht gute Geschäfte. Die Aufführung des Fidelio machte grossen Eindruck und wurde seitdem zweimal bei vollem Hause wiederholt. Zur Aufführung der Antigone mit Mendelssohn's Musik haben die Erben des Verewigten die Benutzung der Partitur ohne Honoraranspruch bereitwilligst gestattet.

Capellmeister Skraup in Prag ist sehr fleissig im Opernschreiben. Seine „Maritena" hat vor einigen Monaten jedoch nur eine Vorstellung erlebt; allein „die Meergeuse", welche am 20. November zum ersten Male aufgeführt wurde, hat gefallen und wird sich, wie man meint, auf dem Repertoire erhalten.

In Nürnberg hat Frau von Marra-Vollmer mit grossem Beifall bei erhöhten Eintrittspreisen acht Gastvorstellungen gegeben. Sie sang die Norma, Lucia, Amine u. s. w.

Paganini's nachgelassene Compositionen, Op. 6—14, sind mit Clavierbegleitung erschienen. Der Subscriptionspreis für alle Hefte zusammen ist 8 Thlr. 25 Sgr.

In Leipzig hat der Bildhauer Th. Kietz ein ausserordentlich gelungenes Basrelief-Porträt in Gips von F. Mendelssohn-Bartholdy vollendet. Der Kopf ist lebensgross und nimmt mit dem Rahmen eine Elle im Quadrat ein. Das Bild soll das ähnlichste unter den bis jetzt vorhandenen sein. Es ist in der permanenten Kunst-Ausstellung von Del Vecchio ausgestellt. Es kostet 3 Thaler.

Die junge schwedische Sängerin Mathilde Ebeling ist zu Berlin in ihrem dreiundzwanzigsten Jahre gestorben.

Wien 10. Dec. 1851. Der hiesige Pianist J. A. Pacher hat ein Concert gegeben, in welchem er, bis auf eine Nummer, nur Compositionen von sich spielte. Das ist fast immer langweilig, und so anerkannt und beliebt der Künstler auch hier ist, so bewährte sich die Wahrheit des Satzes doch auch bei ihm. Sein „Concertstück" für Piano und Orchester ist weniger eine compakte Compositon als eine Aneinanderkettung von Passagen ohne bedeutenden Kern. Ausserdem trug er drei kleinere Bravourstücke vor: eine Elegie, einen Marsch und ein Stück *Grace et Coquetterie* überschrieben, welches letztere bewies, wie gefährlich solche Ueberschriften sind, welche dem Zuhörer „die Anmuth" der Composition von vorn herein octroyiren wollen. Eine Ouvertüre zu Walladmor von G. Preyer gefiel ausserordentlich; der Componist wurde zweimal gerufen.

In Potsdam besteht seit 1814 ein Gesang-Verein für klassische Musik, welcher fünf Concerte zu wohlthätigen Zwecken veranstalten wird. In dem ersten wurde F. Hiller's „Zerstörung von Jerusalem" unter Leitung des Hrn. Musik-Direktors Braune gelungen aufgeführt. Johann Huss von Löwe, Elias von Mendelssohn, Händel's Josua und Graun's Tod Jesu werden folgen.

Preisausschreiben für Compositionen vierstimmiger Männerchöre. Der schwäbische Sängerbund, von dem Wunsche geleitet, für seine Bundesliedersammlung neu componirte Lieder zu gewinnen, welche, dem Bedürfniss der schwäbischen Liederkränze entsprechend, in kräftiger, einfacher, gediegener Weise gehalten und auch für einen sehr zahlreichen Chor leicht ausführbar wären, zugleich aber auch hiedurch überhaupt die Composition derartiger Chöre, im Gegensatz zu der immer mehr überhandnehmenden Schwächlichkeit und Ueberspanntheit des Männergesangs, zu befördern, setzt hiemit zwei Preise, den ersten von vier Louisd'or, den zweiten von zwei Louisd'or, für zwei Compositionen für vierstimmigen Männergesang aus, welche den oben genannten Forderungen entsprechen. Die Wahl des Textes ist ganz freigegeben; jedoch wird bei Entscheidung über die Preiswürdigkeit der einlaufenden Lieder auch darauf Rücksicht genommen werden, ob das der Composition zu Grunde liegende Gedicht gut und für Männergesang der oben bezeichneten Art geeignet, sowie ob es nicht bereits mit bekannten guten Compositionen versehen ist. Sollten selbst die relativ besten unter den einlaufenden Liedern nach dem Urtheil des Preisgerichts den Ansprüchen der Kunst und den obigen speciellen Forderungen nicht genügen, so ist der Sängerbund auch nicht verpflichtet, die beiden ausgesetzten Preise unbedingt an jene relativ besten zu vertheilen. Diejenigen Lieder hingegen, welche nach Entscheidung dreier Preisrichter, deren Namen in Bälde in diesen Blättern veröffentlicht werden sollen, mit den Preisen gekrönt werden, werden hiedurch Eigenthum des schwäbischen Sängerbundes und kommen in dessen Liedersammlung in die Hände aller zu dem Bunde gehörigen Liederkränze; jedoch wird solchen Componisten, welche ihr preisgekröntes Lied ausserdem noch im Buchhandel veröffentlichen wollen, auf ihr besonderes Ansuchen bei dem unterzeichneten Ausschuss die Genehmigung hiezu unmittelbar nach dessen Abdruck in der Liedersammlung des schwäbischen Sängerbundes (gegen Ende des Jahres 1852) ertheilt werden. — Es ergeht nun hiemit an die Tonsetzer deutscher Zunge die Einladung, sich an dieser Preisbewerbung zu betheiligen und die betreffenden Compositionen in Partitur und (einfach) ausgeschriebenen Stimmen, mit einem Motto versehen und in Begleitung eines versiegelten Zettels, der aussen mit eben demselben Motto bezeichnet ist, innen aber den Namen des Componisten mit seiner Adresse enthält, bis am 1 März 1852 an den Ausschuss des schwäbischen Sängerbundes in Stuttgart franko einzusenden. Die Namen der Sieger werden auf dem nächsten allgemeinen Liederfeste des Bundes (Pfingstmontag 1852) verkündet und die Preise denselben alsbald zugestellt. Die nichtgekrönten Lieder werden sofort zurückgegeben, wobei sich aber der Ausschuss vorbehält, mit den Componisten etwaiger weiterer den Bedürfnissen des Bundes entsprechender Chöre wegen Erwerbung für die Bundesliedersammlung in Unterhandlung zu treten.

Stuttgart im December 1851.

Der Ausschuss des schwäbischen Sängerbundes.
Konrektor Dr. K. Pfaff. W. G. Bauder. Dr jur. Otto Elben.
Dr. J. Faisst. G. A Zumsteeg.

Bei **M. Schloss** in **Cöln** erschien und ist in allen Musikalien-Handlungen zu haben:

A. PANSERON GESANGSCHULE

der Conservatorien zu Paris, Brüssel, Neapel, Cöln etc.

mit deutschem und französischem Text

ZUM SELBSTUNTERRICHT.

Neue Ausgabe für Sopran oder Tenor 3. Auflage

„ „ „ Alt „ Bass 2. „

Dieses berühmte Werk erscheint in 6 Lieferungen, von welchen 1—4 bereits versandt wurden; bis Ende Dezember wird das Werk vollständig erschienen sein. Der Subscriptions-Preis beträgt 6 Thlr., mit Neujahr 1852 tritt der Ladenpreis von 8 Thlr. ein.

Zwei Preislieder

für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung.

Nro. 1. Du wundersüsses Kind von Theodor Kirchner.

„ 2. Sie war die Schönste von Allen von Carl Reinecke.

Für Sopran oder Tenor. — Für Alt oder Bass.

Elegante Ausgabe. Preis: 20 Sgr.

Ohne irgendwie diese reizenden Lieder anzupreisen, bemerkt der Verleger nur, dass dieselben von den Herren Kapellmeister F. Hiller, Prof. L. Bischoff und F. Derckum unter 207 eingegangenen Liedern einstimmig als die besten bezeichnet wurden. Dieselben haben eine so ungewöhnliche Anerkennung gefunden, dass schon jetzt mehrere Auflagen nöthig wurden.

Neue Musikalien

im Verlage von **Jos. Aibl** in München,

am 1. Decbr. 1851.

	Sgr.
Goria, A., Op. 13. Andante de Salon p. Piano	17½
— — „ 14. Mazurka brillante p. Piano	15
— — „ 15. L'Elégance, Etude de Salon p. Piano	15
— — „ 16. Improvisation, Etude de Salon p. Piano	15
— — „ 17. Barcarolle, Etude de Salon p. Piano.	20
Kontski, A. de, Op. 56. Sur Mer, Méditation p. Piano.	10
— — „ 57. Toujours seul, Méditation p. Piano	15
Moralt, W., Gebirgs-Ländler u. Walzer f. Zitter. 3 Hefte. à	5
— — Sechs Charakterstücke f. Zither	12½
— — Steyrer-Tänze f. Zither	7½
Sammlung von Ouvertüren f. 2 Violinen, Viola, Violoncelle, einger. v G. v. Ruf. Nr. 1. Belisar (Donizetti). Nr. 2. Die Zigeunerin (Balfe). à	25

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Musikalische Mährchen, Fantasien und Skizzen.

Von Elise Polko. Taschenformat, Sarsenetband 1½ Thlr.

Ein mit tiefer Natursinnigkeit geflochtener Kranz, die bedeutendsten Persönlichkeiten der musikalischen Welt, in dem Zauberspiegel der Fantasie und Poesie dargestellt bietend. Gewiss wird diese Sammlung bald einen Platz auf jedem Lesetische gebildeter Frauen finden und sich da, neben ähnlichen Arbeiten von Puttlitz, Redwitz, Adalbert Stifter, dem sie gewidmet ist, zu behaupten wissen.

Leipzig, im Dec. 1851. *Joh. Amb. Barth.*

Im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschien so eben:

Lohengrin,

Romantische Oper in drei Akten

von ***Richard Wagner.***

Vollständiger Klavierauszug.

Preis 8 Thaler.

F. Kücken, Op. 55, Nro. 3

Lied: „Ach Gott, nun ist mein' Zeit vorbei."

Für Sopran od. Tenor mit Pfte.	Für Alt od. Bariton mit Pfte.
Pr. 10 Ngr.	**Pr. 10 Ngr.**

Verlag von **Bartholf Senff** in Leipzig.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 80. | **Cöln**, den 10. Januar 1852. | II. Jahrg. Nro. 28.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Für Gesang.

Unter allen den schmückenden Beiwörtern, welche die Dichter unserm lieben Vaterlande geben, Land der Eichen, Land der Männer, Land der Treue, Land der Freiheit u. s. w. ist kein Ausdruck, selbst der zuletzt erwähnte nicht, der eine so volle Berechtigung hätte, als der Name: Land der Lieder. Dieser ist wirklich keine Redensart, er sagt die reine Wahrheit aus. Man kann gerade nicht behaupten, dass in Deutschland der Himmel voller Geigen hänge; aber voller Lieder hängt er ganz gewiss, und wenn in Sicilien kein Tag im Jahre zu finden ist, an dem nicht die Sonne wenigstens einige Augenblicke scheint, so giebt es in Deutschland keinen Tag, an dem es nicht einige Lieder vom Himmel regnet. Vom Himmel? Je nun, das darf man nicht immer so buchstäblich nehmen: aber im Allgemeinen ist doch der beständig quillende Liederborn eine schöne Zierde und ein grosser Ruhm des Vaterlandes, den ihm keiner verkümmern kann. Wo so viele Lieder und Gesänge erscheinen, wie in Deutschland, und wo wohlgemerkt! auch so viele gekauft werden — denn was geht wohl in den Musikhandlungen besser, als Lieder? — da muss nothwendig eine rechte Gesangslust, eine rechte Liedesfreude zu Hause sein.

Wenn ein grosser Theil der deutschen Lieder Erstlingsopfer auf dem Altar der Muse der Tonkunst sind, wenn namentlich die componirende Jugend und die componirenden Frauen täglich den Stoff so ins Ungeheure mehren, dass ihn die Annalen der musikalischen Litteratur nicht bewältigen können, geschweige denn die Kritik, so ist es doppelt erfreulich, wenn wir auf der grossen Fluth ein Fahrzeug gewahren, welches ein bereits erfahrener, kräftiger Steuermann lenkt und welches allerdings nicht bloss die Fluth durchschneidet, sondern auch gar manche Schifflein, die so auf der Oberfläche ohne gehörigen Tiefgang mitschwimmen, in den Grund segelt, oder ohne Gleichniss, wenn ein Meister, der seinen Ruhm zu einer Zeit gegründet hat, wo ganz andere Compositionen, als ein Paar gelungene Lieder, erfordert wurden, um Ruf zu erlangen, wenn ein solcher uns auch einmal wieder eine Liedergabe bringt. Wir sprechen von

Ign. Moscheles. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 119. (Leipzig, Kistner.)

Diese Gesänge sind der grossen Sängerin Pauline Viardot-Garcia, der sie gewidmet sind, vollkommen würdig; sie geben ihr und jeder Stimme, die sie angemessen vortragen wird, vortreffliche Gelegenheit, das eigentliche Wesen des Gesangs zu entwickeln, d. h. bedeutende und eines wahren Gefühlsausdruckes fähige Melodie als erhöhte Declamation eines poetischen Gedankens zur Geltung zu bringen. Da ist nirgends etwas gesuchtes in der Melodie, von dem man sagen müsste „man merkt die Absicht und man wird verstimmt", nichts schneidendes in der Harmonie, nichts übertönendes und betäubendes in der Begleitung, welche doch überall ihre sinnige Bedeutung hat und ohne besonders schwierig zu sein nur einen verständigen Spieler verlangt, der ihrer Behandlung die rechte Farbe zu geben weiss. Wäre ich Moscheles, ich würde mir trotz aller meiner grossartigen Compositionen für Pianoforte und Orchester auf dieses Liederheft etwas zu gut thun.

Gleich das erste Lied: „Abends" von G. Keil, ist eine innig zarte Melodie, wegegen das zweite: „Die

Zigeunerin“ von G. F. Daumer (aus dem Persischen des Hafis, wie die Aufschrift sagt, allein wenn wir nicht irren, aus dem Zigeunerischen übersetzt) in *E moll* daher braust und das „Herzeleid der armen Schlägerin“ des Tamburins dazwischen so tief empfunden ausspricht, dass es die Seele ergreift und erschüttert. Der Schluss „ewig ist mein Friede hin“ mit dem leisen Verhallen der Melodie und der Begleitung, in der man die zitternden Finger auf dem Tamburin zu hören meint, bis in den letzten Takten zu dem heftigen e auf „hin!“ die wilden Schläge noch einmal verzweiflungsvoll ertönen, ist von ausserordentlicher Wirkung. Diese und die letzte, ebenfalls vortreffliche Nummer: „der dreifache Schnee“ von C. Prohald, jede von beiden sechs Seiten lang, haben wohl vorzugsweise die Widmung an Pauline Garcia veranlasst: wir gäben viel darum, sie einmal von ihr zu hören. Indess erfordern sie durchaus keine Virtuosität der Sängerin, sondern nur richtige Auffassung und Ausdruck; auch gehen sie über die Lage eines Mezzo-Soprans nicht hinaus.

Auch von F. Hiller ist eine gleichzeitige Composition dieses Gedichtes „die Zigeunerin“ erschienen, Op. 43 ebenfalls in *E moll*, ebenfalls der Frau Viardot-Garcia gewidmet, und wir können zusetzen ebenfalls charakteristisch und schwungvoll: doch geht sie mehr ins Scenenartige und erfordert eine bedeutende Gesangsfertigkeit.

Aus dem Hefte von Moscheles müssen wir noch die Seufzer eines Mädchens um „Jemand“, nach Burns von W. Gerhard, erwähnen, Nr. 4 in *D moll*, ein Lied, das sich viele Freundinnen erwerben wird — denn welche Sängerin „träumte nicht einmal von Jemand?“ und sänge ihren Traum nicht gern, wenn sie den „Jemand“ nicht zu verrathen braucht?

Weil wir einmal von Gesang sprechen, so wäre es unrecht, über die Musentöchter die Musensöhne zu vergessen, zumal da eben ein fröhlicher Chor derselben vor unserm Fenster hier in Bonn vorüber zieht. Recht hübsche und frische Tenor- und Bassstimmen dabei — nur mit der Harmonie zuweilen etwas im Hader! Da weiss ich keinen bessern Rath, als den: schafft euch

A. Methfessel's allgemeines Lieder- und Commersbuch.

an. Da habt ihr alles zusammen, erstens die lieben alten Texte (denn ich merke, euer Gedächtniss ist für „Brüder, lagert euch im Kreise“, „Vom hoh'n Olymp herab ward uns die Freude“, ja selbst für den „Landesvater“ und „Das deutsche Vaterland“, die eure Väter so gut auswendig wussten, etwas schwach geworden); zweitens manch hübsches neues Lied dazu, drittens zu allen die richtigen Melodien und viertens leicht singbare Harmonien. Vier Auflagen in vielen tausend Exemplaren haben wir Andern nun schon zersungen, seitdem der alte Vaterlands- und Burschenfreund Methfessel uns zum ersten Male seine Gabe bot: jetzt bringt er euch die fünfte Auflage, recht hübsch vom Verleger G. W. Niemeyer in Hamburg ausgestattet, hundert und neunzehn Lieder in sauberm, deutlichen Druck von Noten und Lettern, so dass man sie auch dann noch recht gut lesen kann, wenn die Rauchwolken und der Duft des Rheinweins den Gesichtskreis etwas umnebeln. — Aber nicht nur den Musensöhnen, jeder fröhlichen, heitern Gesellschaft müssen wir dieses Schatzkästlein deutscher Lieder empfehlen. Ein Klavier hat man ja jetzt überall; frisch die Accorde angeschlagen, ein Dutzend Exemplare im Kreise vertheilt an Jung und Alt, und wie manches schöne Volkslied, wie manche herzige deutsche Weise wird im vollen Chor ertönen und erquicklicher anregen, als das Modegeklimper und Gestümper mit obligatem Theelöffelgeklapper. Die Lust und Liebe zum volksmässigen, geselligen Gesang ist wahrlich nicht verschwunden, aber das gegenwärtige Geschlecht, besonders die Jugend, kennt zu wenig den reichen Stoff, den wir Deutsche an geselligen Liedern besitzen, und wird einmal eins angestimmt, so ist es in der Regel mit dem ersten Vers gethan, denn keiner weiss die folgenden auswendig, und mit der Melodie haperts gewöhnlich auch. Desshalb heissen wir die neue, um Vieles bereicherte und in der Auswahl verbesserte Auflage des Methfessel'schen Liederbuches herzlich willkommen. Möge es recht vielen Kreisen statt einer *Soirée* einen fröhlichen deutschen Abend bringen!

Pariser Briefe.

[Mad. Tedesco. — S. Cruvelli. — Félicien David's Perle von Brasilien. — Limnander's Schloss Blaubart. — F. Schubert's Sinfonie zum ersten Male in Paris.]

Die grosse Oper hat uns an die Stelle der Alboni, die nach Italien gegangen ist, eine neue Sängerin vorgeführt, Madame Tedesco. Sie trat am 5. November zum ersten Mal auf, als Catharina in Halévy's Königin von Cypern, und so etwas ist denn hier immer ein Ereigniss. Sie hatte einen doppelt schweren Stand, denn die Woche vorher hatte die

Alboni in ihren drei Hauptrollen, der Favoritin, der Zerline in Auber's Orangenkorb und der Fides im Propheten von dem Publikum Abschied genommen, und sie selbst sang zum ersten Male in französischer Sprache, die sie seit kaum vier Monaten hier gelernt hatte. Desto rühmlicher ist ihr Erfolg, zumal da sie ihn nur sich selbst und keineswegs der sehr mittelmässigen Oper von Halévy zu verdanken hat.

Der Name Tedesco hängt vielleicht mit dem Vaterlande ihrer Eltern zusammen, denn diese waren Deutsche, welche in die Gegend von Mantua zogen, wo die Sängerin geboren ist. Im J. 1844 trat sie zum ersten Male in der Scala zu Mailand auf und sang später auch in Genua und in Wien bei der italiänischen Oper. Dann ging sie über's Meer und lebte fünf Jahre in der Havanna. Von da kam sie im August hieher und sang in einem Kreise von Kennern, wo sie Hr. Roqueplan, der Direktor der grossen Oper hörte und sie bewog französisch zu lernen. Ihre äussere Erscheinung ist nicht einnehmend, aber auch nicht abstossend, ein kleines Weibchen mit stark runden Formen, doch nicht so dick wie die Alboni, mit einem hübschen Kopfe und schönen Augen. Die Stimme ist vortrefflich, zwei und eine halbe Octave umfassend, vom tiefen *g* bis zum dreigestrichenen *c*, in einer Fülle und Gleichheit des Tons, die selten ihres Gleichen haben dürften, mit Einem Wort, ein vollkommenes Instrument, in allen Registern mächtig, klar, rein und dabei leicht ansprechend. Das ist viel auf einmal, wirst Du sagen; aber es ist so, auch herrscht darüber bei Allen, die sie gehört haben, nur Eine Stimme. Die tiefen Töne *g a h c* haben eine merkwürdige Klangfülle, die von der Sängerin, wie es heutzutage Mode ist, zu schroff hervorgehoben wird, eine Manier, welche meinem Ohr eben so zuwider ist, wie meinem Auge die bis an den Hals zugeknöpften Westen der Damen. Die Emancipation spukt in Kunst und Mode und Göthe hat umsonst von dem ewig Weiblichen gesprochen! Die mittlere Stimmlage erinnerte mich in ihrer Weichheit an Sophie Schloss: an Biegsamkeit übertrifft sie jedoch die deutsche Sängerin, wiewohl ich nicht gerade behaupten möchte, dass die Gesangeskunst der Tedesco schon eine vollendete sei. Ueber den dramatischen Ausdruck, über die Seele des Tons sind die Urtheile nicht so einstimmig, besonders auch nach ihrer Darstellung der Fides; mir scheint, dass es ihr noch an harmonischer Uebereinstimmung des Spiels mit dem Gesang fehlt; dass sie aber nicht in die Extreme der Rachel und auch der Cruvelli fällt, kann ich nur lobenswerth finden. Aber die Franzosen wollen das nun einmal haben — wenn ihre Nerven nicht angegriffen werden, dann fehlt der Sängerin das heilige Feuer der dramatischen Kunst!

Ich bin bange, dass durch diese Richtung des Pariser Geschmacks das wunderbare Talent unserer Cruvelli zur Manier werden wird. Du kennst das hohle Flüstern der Rachel und dann wieder die platzenden Bomben ihrer Deklamation: nun, die Norma der Cruvelli war eine Copie davon. Bei ihren Pianissimo's fiel mir unwillkürlich jener Dirigent ein, der erst dann mit dem Piano seines Hornisten zufrieden war als der Mann gar nicht mehr blies. Der Ausdruck *mezza voce* wird wahrscheinlich abgeschafft werden und dafür *nulla voce* in Aufnahme kommen. Uebrigens braucht man nicht bange zu sein, dabei einzuschlafen, denn es folgt sicher jedesmal eine so furchtbare Explosion darauf, dass jeder Schläfer eben so in die Höhe fahren würde, wie der weiland ehrsame Schullehrer Herr Erben, als ihm der Prediger von der Kanzel zuschrie, die Faulen würden das Himmelreich nicht er-erben! Kömmt nun noch gar Verdi hinzu, dann ist der Vesuv fertig. Für eine vollendete Künstlerin kann ich nach diesen Leistungen die Cruvelli nicht halten; aber sie ist eine geniale Naturalistin.

Ueberhaupt aber, und leider! dreht sich in der Oper gegenwärtig hier fast alles nur um die Personen, und um die Ausstattung: die Composition wird Nebensache und Paris ist auf dem besten Wege, London zu werden. Hat doch die Königin von Cypern schon wieder einige und zwanzig Vorstellungen erlebt! und was wäre sie ohne Roger und die Tedesco?

Das neue Theater *Opéra national* brachte am 22. November „Die Perle von Brasilien", Oper in drei Akten, von Gabriel und Saint-Etienne, Musik von Félicien David. Aus der Tiefe ist diese Perle wahrhaftig nicht gefischt, in keiner Beziehung. Einen läppischeren Text kann man sich kaum denken, und die Musik hat ausser der gewandten und effektvollen Instrumentirung sehr wenig Verdienst, es ist überspannte Romantik, die, wahrscheinlich des Contrastes wegen, mit Trivialitäten abwechselt. Allein die Direction weiss sich zu helfen: sie führt heute David's „Wüste" und morgen David's „Perle" auf: wer nun heute die Wüste hört, die bekanntlich viel Schönes hat, der geht morgen voller Hoffnung in die Perle. Wird er getäuscht, was thut das? in der grossen Stadt wechselt das Publikum alle Tage und so hält die Wüste die Perle aufrecht — *probatum*

est! Willst Du wissen, wer die Perle ist? Etwa ein Diamant, ein Talisman? Nein; eine junge Wilde, die ein portugiesischer Admiral aus Brasilien mitgebracht hat. Zora erhält in Lissabon eine vortreffliche Erziehung, es wird nicht gesagt, in welcher Pension, aber sie lernt singen und wird getauft. Der Admiral liebt sie. Nun begreift sich's aber, dass man, um Admiral zu werden, eine ziemliche Reihe von Jahren lang die See befahren haben muss; jedenfalls hat er die Linie passirt, über welche hinaus eine junge gebildete Wilde keinen Liebhaber mehr sucht, zumal wenn sie in einem gewissen Lorenz schon einen gefunden hat. Der Admiral hält es für gerathen, wieder in See zu stechen, aber Lorenz verkleidet sich als Matrose und sticht mit. Das gibt was neues für die Sceoerie, denn der zweite Akt spielt auf dem Verdeck des Admiralsschiffs. Lorenz wird entlarvt, aber o Himmel! der Admiral hat dessen Vater einst irrthümlicher Weise in Italien erstochen. Gewissensbisse — Reue — soll er auch den Sohn opfern? Da verdunkelt sich der Himmel wie seine Seele, ein furchtbarer Sturm rückt an und Félicien David ist in seinem Element. Zwei Matrosen plumpen ins Meer, der Admiral, ein Philantrop, stürzt ihnen nach und ertrinkt — doch nein! Lorenz rettet ihn aus den Wellen. Neue Verlegenheit für den Admiral! Im dritten Akt sind Alle glücklich gelandet und lagern in einem Urwald von Brasilien: aber die Eingebornen haben sie umzingelt, alle Ausgänge sind besetzt, schon spannen sie ihre Bogen — da tritt Zora ihnen entgegen und singt das Nationallied der Wilden! Ob sie ihnen auch die Friedenspfeife reicht, habe ich nicht gesehen, aber gewiss ist, dass sie mit den Portugiesen Freundschaft schliessen, und dass der gerührte Admiral die Liebenden segnet. — Bei solch einem Text müsste freilich die Musik Alles thun, wenn das Ganze gefallen sollte: aber sie hat nichts gethan. Auch die Orchestersätze, die lange Ouvertüre, die gedehnte Einleitung zum dritten Akt, und vollends die Sturmsinfonie am Ende des zweiten sind ohne Werth. Ich glaube, es ist dies das dritte oder vierte Mal, dass David den Schlauch des Aeolus öffnet, um die homerischen „allseitigen Winde“ durch's Orchester sausen zu lassen: die David'schen sind aber sehr einseitig und es wird Zeit, dass sie Neptun mit einem derben *Quos ego!* auf ewig in ihre Höhle bannt.

Und dennoch ist David's Perle immer noch mehr werth als die Neuigkeit, die uns Limnander im Theater der komischen Oper aufgetischt hat. Am 1. Dezember wurde da zum ersten Male *le Château de la Barbe-bleue* gegeben, gedichtet (!) von Herrn de Saint-Georges, mit Musik versehen von gedachtem Herrn Limnander, der vor einigen Jahren sich an den „Montenegrinern“ versucht hat mit einer Partitur, um die sich die Welt so wenig kümmert, wie um jene Illyrier selber. Musik, d. h. Noten, sind die Masse in seinem neuen Werke, welches eine Composition im eigentlichen Sinne des Worts aus italiänischen, französischen und deutschen Brocken ist, die wie ein Gericht Maccaroni mit Parmesano zurecht gemacht sind, bei denen von jeder Gabel voll, die man zum Munde führt, die lang gezogenen Fäden auf den Teller herabhangen. Gesang und Orchester die Hülle und die Fülle — der 2. Act allein hat 12 Nummern — und Alles beweist die bedeutenden Verbindungen und freundschaftlichen Verhältnisse, in denen der Componist zu den grössten Meistern steht, denn aller Augenblicke sehen wir ihn Arm in Arm mit Rossini oder mit Meyerbeer über die Scene spazieren, während Boieldieu's Schatten im Hintergrunde langsam vorüber schwebt. Von Originalität der Melodie ist nirgends etwas zu finden, die Harmonie ist nicht ungründlich behandelt, aber das Streben, voll und breit zu werden, wird schwerfällig und langweilig. Komisch ist an dem ganzen Dinge nichts, als dass es eine komische Oper heisst. Uebrigens ist hier nicht von dem grimmigen Ritter Blaubart die Rede, sondern von einer Madame Blaubart, einer Nichte des entthronten Jacob II. von England, welche sich auf ein festes Schloss in Ostindien zurückgezogen und bereits vier Männer gehabt hat, die auf eine räthselhafte Weise verschwunden sind. Was? nach Ostindien? Nun ja, bei Madras. Herr de Saint-Georges hat den Text zu Halévy's „Rosenfee“ gemacht, er musste Herrn Limnander doch auch etwas orientalisches liefern, und was ist natürlicher, als dass eine englische Herzogin nach Indien geht, um mit einem Heere von Sipoy's oder malaiischen Seeräubern ihren Onkel auf dem nächsten Wege wieder nach London und auf den Thron zu führen? Sie schifft sich auch nach 2 Akten zwar nicht mit Sipoy's, aber doch mit französischen Flibüstiers ein, und spielt ihren dritten Akt zu St. Germain, wo sie sich vermählt, und das aus zwei Gründen: erstens, weil der Geliebte ihrem Onkel drei Millionen Restaurationsgelder anweist, und zweitens weil, wie sie selbst sagt, „wenn man vier Männer zum Spass gehabt hat, man am Ende doch gern einen im Ernst haben möchte“. Doch genug! Das treffendste Urtheil über das Ganze enthalten die zwei Verse, welche

der Bruder der Herzogin im dritten Akt singt:

Vous avez rêvé une folle chimère
Dont le récit, messieurs, ne nous intéresse guère.

Die Sache hat nur leider auch eine sehr ernste Seite, das ist der immer mehr hereinbrechende Verfall der französischen komischen Oper. Doch ich will darüber nicht wiederholen, was ich schon in einem meiner früheren Briefe*) gesagt habe: nur als Beweis für die Wahrheit meiner Ansicht muss ich bitten, auch die Erscheinung dieser Madame Blaubart in die Annalen der rheinischen Musikzeitung einzutragen.

Einen ganz andern und wirklichen Kunstgenuss brachte am 23. November das erste Abonnements-concert der *Société Ste. Cécile.* Der tüchtige Dirigent dieser Concerte, Herr Seghers, hat sein ernstes Streben, nur gediegene, also namentlich deutsche Musik dem Publikum vorzuführen, gleich von vorn herein wieder glänzend offenbart. Ausser einem Duett von Boieldieu und der Ouvertüre zu König Lear von Berlioz brachte das Programm nur deutsche Meister: Haydn, Beethoven, Fr. Schubert, C. M. von Weber und F. Mendelssohn. Das Ereigniss des Abends war F. Schubert's grosse Sinfonie in *C*, die zum ersten Male in Paris zur Aufführung kam. Eine Menge von Componisten, Künstlern und Kunstfreunden füllten den Saal: die Ausführung war vortrefflich und der Eindruck mächtig, allein die Länge der Sinfonie that ihm Abbruch, wie dies ja selbst in Deutschland hie und da der Fall gewesen, geschweige denn in Paris. Ueberall hörte man: „sie hat eine ganze Stunde gedauert!“ Die Franzosen konnten das gewaltige Werk nicht gleich fassen, doch nennen sie es ein gewissenhaftes, breit und gross angelegtes und durchgeführtes, loben die reiche und volle Instrumentirung und wissen es der Direction Dank, dass sie den Muth gehabt hat, es zu Gehör zu bringen. Ausserdem wurde der Frühling aus Haydn's Jahreszeiten gemacht, drei Stücke aus Mendelssohn's Elias (die Bassarie in *Fis moll*, das Terzett der Engel in *D dur* ohne Begleitung und der darauf folgende Chor in *D* „Sieh der Hüter Israel's schläft noch schlummert nicht)“, ferner die Romanze und der Zigeunermarsch und Chor aus Weber's Preziosa, und zum Schluss Beethoven's Egmont-Ouvertüre. Es war ein schönes Concert und die Theilnahme des Publikums bewies, dass es doch hier noch Leute gibt, welche wahre Musik zu schätzen wissen.

B. P.

*) Siehe Nr. 57 vom 2. August 1851. S. 453 und folg.

Berliner Briefe.

[Die k. Oper. — Joh. Wagner. — Hofconcert. — Abonnements-Concerte des Domchors. — Rungenhagens Tod.]

Den 27. December.

Eine aussergewöhnliche Thätigkeit entfaltet unsere Oper; allein diese Woche brachte uns den Wasserträger, den Freischütz und zweimal die Lucrezia Borgia. Der Freischütz ist mit theilweise neuer Besetzung einstudirt worden; Frau Köster, die sich von einer hartnäckigen Heiserkeit gänzlich wieder erholt hat, sang die Agathe, Frau Herrenburger-Tuczek war ein vortreffliches Annchen, Mantius verschmähte es nicht die kleine Rolle des Kilian zu übernehmen, Bost sang den Caspar, Krause den Ottocar und Salomon den Eremiten. Wenn unsere ersten Künstler kleine Rollen übernehmen, so beweist das, dass ein guter Geist an unserm Theater herrscht und dass man in der That ernstlich bemüht ist, klassische Werke in möglichst vollendeter Weise darzustellen. Dieser Zweck wäre mit dem Freischütz noch besser erreicht worden, wenn Formes als Max an Pfister's Stelle getreten wäre, denn letzterer Sänger ist trotz seiner herrlichen Mittel unserer Bühne durchaus nicht gewachsen. Die Oper darf nicht zu einer blossen Ausstellung von Stimmen herabgewürdigt werden, denn ein Einzelner, der geistig ganz und gar für den dramatischen Gesang, ja überhaupt für gebildeten Gesang unfähig ist, verleidet uns auch den Genuss an dem übrigen Guten. In der Lucrezia Borgia feierte Frl. Wagner neue Triumphe. Da wir diesmal keine italiänische Oper in Berlin haben, so ist es wohl zu rechtfertigen, dass unsere deutschen Sänger hin und wieder zu Donizetti herabsteigen, um so mehr, da Frl. Wagner in der Lucrezia Borgia reiche Gelegenheit findet, die Schönheit ihrer Stimme, ihr dramatisches Feuer und ihren hinreissenden Vortrag melodiöser Stellen zur Geltung zu bringen. Was ich schon früher Ihnen mittheilte, muss ich mehr und mehr bestätigen, dass Frl. Wagner zu echten Kunstleistungen immer entschiedener fortschreitet, dass sie sich die maassvolle und schöne Haltung aneignet, ohne die uns auch das grösste Genie keinen befriedigenden Eindruck macht. In der ganzen Darstellung der Lucrezia fand ich die Mängel, die Johanna Wagner beseitigen kann, vollständig beseitigt; dennoch aber wird diese und jede ähnliche Rolle nie im Stande

sein, uns ganz zu befriedigen. Frl. Wagner löst als Altistin das Problem, die höchsten Töne stark und rein zu singen; aber allen Tönen, die über dem *e* der zweigestrichenen Octave liegen, hört man die gewaltsame Anstrengung der Halsmuskeln an; sie klingen unschön, stehen im unrichtigen Verhältniss zu den mittlern und tiefen Tönen und werden in kurzer Zeit vielleicht den ganzen Stimmapparat einer Künstlerin ruiniren, die unter den heutigen dramatischen Sängerinnen vielleicht die bedeutendste ist. Mit einem Gefühl der Trauer verliessen wir das Haus; unsere Zeit, die so arm an productiven Kräften ist, scheint den Fluch zu tragen, dass die wenigen hervorragenden Talente, die noch da sind, durch irgend welche Verkehrtheit der Richtung sich frühzeitig zerstören. Frl. Wagner steht so gross da, dass keine Macht der Erde sie nöthigen kann, Rollen zu übernehmen, die ihrer Natur nicht angemessen sind; ist es maasslose Eitelkeit oder nachgiebige Schwäche, die sie verleitet, die ihr von der Natur angewiesenen Schranken zu überschreiten? — In einem Hof-Concert, das unter der Leitung Meyerbeer's stattfand, sang Frl. Wagner mit dem Domchor die berühmte Scene aus Gluck's Orpheus; das war eine Leistung, in der die Grösse dieser Künstlerin sich entfalten konnte. In demselben Concert wirkten auch die Fräulein Dulcken mit und fanden die wärmste Aufnahme. Die hiesigen Blätter sprechen sich überhaupt sehr günstig aus, aber dennoch bestätigt sich das Urtheil meines früheren Briefes; denn die Concerte, in denen sie ihre Mitwirkung zugesagt hatten, sind leer geblieben und ein eigenes Concert haben sie bis jetzt gar nicht zu Stande gebracht. Productionen dieser Art hören die Berliner recht gern, aber sie geben kein Geld dafür aus.

Der Domchor hat drei Abonnementsconcerte angekündigt, in denen Kirchen-Compositionen aus älterer und neuerer Zeit *a capella* mit Instrumentalwerken von Beethoven, Mendelssohn, Mozart und A. abwechseln sollen. Diese Richtung der Musik war bisher nur unvollkommen vertreten. Die Singakademie führte in ihren Concerten nur grössere Oratorien auf; und wenn man auch Gelegenheit hatte, in den kleineren unentgeltlichen Aufführungen dieses Instituts oder in seinen regelmässigen Versammlungen Werke dieser Art zu hören, so war doch die Ausführung eine sehr dilettantische. Der Domchor aber beschränkte sich auf eine ziemlich untergeordnete Wirksamkeit in der Kirche, wobei vorzugsweise neuere Compositionen berücksichtigt werden mussten, und auf zufällige Mitwirkung in andern Concerten, die meist so zusammengesetzt waren, dass ein eigentlich künstlerisches Interesse dabei nicht stattfinden konnte. Es gehören daher die von ihm angekündigten Concerte zu denjenigen, die eine wirkliche Lücke ausfüllen und für die Kunst bedeutungsvoll sind, und es ist möglich, dass sich in Kurzem ein ähnlicher Zudrang des Publikums dazu zeigt, wie zu den Sinfonieconcerten. Es sind in Zeit von acht Tagen nach der ersten Ankündigung schon über sechshundert Meldungen eingegangen, ein Resultat, das deutlich beweist, wie festen Boden die Leistungen des Domchors in der musikalischen Welt bereits gefasst haben. Gewiss würde es auch in vielen andern Städten möglich sein, ähnliche Institute in's Leben zu rufen, wenn man sich nur zu einer festen Organisation und zu einer strengen Richtung des Geschmacks entschliessen wollte. An Stimmen ist nach meiner bisherigen Erfahrung z. B. der Rhein reicher, als Berlin, und an tüchtigen Dirigenten wird es auch nicht fehlen.

Sie wissen bereits aus den Zeitungen, dass Rungenhagen, 73 Jahre alt, gestorben ist. Fünfzig Jahre Mitglied und achtzehn Jahre Director der Singakademie, hat er diesem für die musikalische Bildung Berlin's unendlich wichtigen Institute — denn gut organisirte und gut geleitete Dilettanten-Vereine sind für das gesammte Kunstleben fast noch wichtiger, als die Vereine der eigentlichen Musiker — durch strenges Festhalten an dem richtigen Princip bedeutend genützt. Dies Princip aber besteht in der Vertretung aller Richtungen der Kirchenmusik von der ältesten bis zur neusten Zeit. Die Singakademie hat die Leistungen der Gegenwart nie verbannt, aber auch nie ihnen das Uebergewicht eingeräumt; die einzige Einseitigkeit, die man Rungenhagen vorwerfen könnte, war seine Vorliebe für Fasch, den Gründer der Akademie, aus diesem Grunde aber verzeihlich. Als Componist suchte er ebenfalls des von Fasch ausgebildeten Stiles Meister zu werden, in einigen kleineren Motetten mit vielem Glück; doch konnte er nicht immer das Steife und Gesuchte vermeiden. Ueber den hohen Adel seines Charakters, über die Tüchtigkeit seines Strebens ist nur eine Stimme; 73 Jahre war er alt geworden, als er zum erstenmal eine kleine Erholungsreise antrat; seine Thätigkeit war ununterbrochen vom frühen Morgen bis zum späten Abend; Vielen hat er unentgeltlich die aufopferndsten Dienste geleistet, sein ganzes Leben war Liebe für Andere. Selten ist es, dass sich mit so vieler Milde und Weichheit die einem Dirigenten unentbehrliche Kraft vereint; es ist bekannt, dass Rungenhagen in den letzten Jahren

namentlich als Dirigent seiner Aufgabe nicht mehr gewachsen und dass andere neu entstehende Institute, denen es an allem künstlerischen Ernst fehlte, durch ihre frischere Jugendkraft der Singakademie und ihrem Bestehen gefährlich wurden. Die Singakademie ist jetzt in der lange vorher besprochenen Krisis; wie sie ablaufen wird, kann Niemand vorher sehen; einen Menschen gäbe es vielleicht, der heilen könnte, aber dieser Eine opfert dem Mammon der Welt, dem französischen und italiänischen Götzendienst. *G. E.*

Aus Heidelberg.

In folgendem erhalten Sie eine gedrängte Schilderung der hiesigen musikalischen Zustände, indem ich glaube, dass es für den Leserkreis Ihres Blattes nicht ohne Interesse sein dürfte, einmal zu erfahren, wie es in einer der ersten deutschen Universitätsstädte um die Musik steht. Da muss ich denn gleich von vorn herein bemerken, dass es in dem sonst so romantischen Heidelberg noch nicht sonderlich um die romantischste aller Künste bestellt ist; dass aber bereits sich Vorboten einer schöneren Zukunft gezeigt und dass, sofern die Zeitereignisse nicht auf's neue störend eingreifen, mit Sicherheit anzunehmen ist, es werden sich auch hier wie an so vielen andern Orten die musikalischen Zustände allmälig über die Fläche des Kleinstädtischen und Alltäglichen erheben. — Die wesentlichste musikalische Thätigkeit im strengeren Sinne des Wortes beschränkt sich fast ausschliesslich auf die Leistungen des unter Leitung des Hrn. Musik-Direktors H. Winkelmeier stehenden Musik-Vereins. Derselbe besteht aus einem ziemlich vollständigen Orchester und einem gemischten Chor, gebildet aus den Mitgliedern einer städtischen Musik-Gesellschaft und einheimischer Dilettanten unter der periodischen Theilnahme Musik ausübender Akademiker. Er bestreitet seine Kosten durch die jährlichen (sehr geringen) Beiträge der aktiven, wie eine Anzahl ausserordentlicher (zuhörender) Mitglieder. Das Bestreben des Dirigenten, denselben zu einem wirklich akademischen Institut erhoben zu sehen, ist bis jetzt fruchtlos geblieben, da sowohl der Senat der Universität wie auch die Regierung nicht glaubten die Mittel zu einer entsprechenden Dotation finden zu können, durch welche allein es möglich würde, dem Verein die Stellung und Ausdehnung zu verleihen, die er eigentlich als einziges Kunstinstitut an einer Hochschule nothwendig haben sollte. Wir geben jedoch die Hoffnung nicht auf und dem Vernehmen nach ist der Herr Dirigent neuerdings veranlasst worden, wiederholte Vorschläge in dieser Beziehung an die betreffenden Behörden gelangen zu lassen. Dass hier Kräfte vorhanden sind, Tüchtiges zu leisten und den gerechten Anforderungen an höhere Kunstgenüsse zu entsprechen, hat die jüngste Aufführung des Mendelssohn'schen Oratoriums „Elias“ bewiesen. So lange aber eine Anstalt, wie unser Musik-Verein, nicht von oben herab gestützt und getragen wird, sind die Schwierigkeiten zu ähnlichen Aufführungen so gross, dass sie nur selten unternommen werden können, zumal da hier mehr als anderwärts der leidige Kastengeist und das Geltendmachen aller möglichen kleinlichen Partikularinteressen allgemein-künstlerischen Bestrebungen einen argen Hemmschuh anlegen. Sie finden hier, wie allerwärts jetzt, kaum ein Haus mehr, in welchem nicht musicirt würde; in verschiedenen Kreisen vereinigt man sich sogar allwöchentlich zu musikalischer Unterhaltung jedweder Art; aber eine allgemeine, regelmässige und wohlorganisirte Vereinigung zu grössern, höheren Kunstzwecken gehört noch immer zu den frommen Wünschen. Wollte man doch einmal einsehen, dass ein wahres Kunstleben sich nur da recht entfalten kann, wo wirkliche Kunstinstitute blühen; dass jenes seine wesentlichste Nahrung nur aus diesen ziehen kann und dass das Individuelle in der Kunst wie überall seinen wahren Werth erst durch seine innige Verbindung und Zusammenwirkung mit dem Allgemeinen erhält. Gebe der Himmel, dass es bald besser damit hier werde. — Die specielle Thätigkeit im Verein erstreckt sich auf wöchentliche Instrumental- und Vocalproben; auf zwei bis drei grössere Concerte jährlich und vier bis sechs musikalische Abendunterhaltungen. In den letzteren werden hauptsächlich Kammermusik und Sologesänge vorgetragen und sie haben sich bis jetzt als ein äusserst praktisches Mittel zur Hebung des Kunstsinnes und Geschmackes gezeigt, wie die steigende Theilnahme des gebildeten Publikums für dieselben beweist. — Sie sehen, es geschieht im Allgemeinen, was geschehen kann unter den gegebenen Verhältnissen; aber die Verhältnisse müssen besser werden, dann kann mehr geschehen. — Schliesslich darf ich des hiesigen, unter derselben Leitung stehenden Liederkranzes nicht unerwähnt lassen: er gehört zu den wenigen Männer-Gesang-Vereinen Badens, die sich glücklich aus den Stürmen der letzten Jahre gerettet und gewinnt neuerdings wieder grössere Theilnahme. Derselbe veranstaltet ebenfalls jährlich mehrere öffentliche Concerte, in welchen auch grössere Werke in Verbindung mit dem Musik-Vereins-Orchester zur Aufführung gebracht werden, wie neulich erst J. Rietz's „Dithyrambe“.

Die Concerte reisender Virtuosen, die in dem öffentlichen Leben auch eine Rolle spielen, sind im Allgemeinen hier schlecht besucht und das nicht ohne Grund: die meisten der Concertgeber, welche kleinere Städte zu ihrem hauptsächlichsten Tummelplatz machen, sind mittelmässige Künstler und unter allen sind es die Pianisten, die hier entschieden am wenigsten Glück machen. Seit Liszt hier war, hat kein bedeutendes Klavier-Concert stattgefunden. Beneiden Sie uns nicht um dieses Vorrecht? —

Ihr u. s. w.

Den 31. Dec. 1851. *H.*

Zweites Concert für das Orchester.

Cöln, 5. Januar. Gestern fand das zweite grosse Concert im Theater zum Besten des Orchesters statt, wozu alle hiesigen Musik-Vereine mitwirkten. Zur Aufführung kam im ersten Theil das *Stabat mater* von Rossini. Ueber diese, von Manchen hoch erhobene, von Andern tief erniedrigte Composition ist schon so viel geschrieben worden, dass wir hier nur bemerken wollen, dass es sehr leicht ist, den Vorwurf der Unkirchlichkeit über eine Musik mit kirchlichem Text auszusprechen, aber sehr schwer zu bestimmen, was denn eigentlich der reine Kirchenstil sei und ob er bei den neuern Componisten von Haydn an gerechnet überhaupt noch existire. Da wir sehr geneigt sind, das letztere geradezu zu leugnen, so scheuen wir auch gar nicht auszusprechen, dass es am Ende auf etwas mehr oder weniger Ketzerei nicht ankommen dürfte, wenn nur überhaupt schöne, dem wahren Ausdruck menschlicher Gefühle für das Göttliche entsprechende Musik geboten wird. Namentlich geben wir gegen diejenigen, welche den Kirchenstil hauptsächlich in der strengen contrapunktischen Form suchen, zu bedenken, dass, wenn die Religion Sache des Gefühls ist, der musikalische Ausdruck für dieselbe unmöglich überwiegend Sache des Verstandes und der Combination sein kann. Damit wollen wir nun zwar keineswegs die Rossinische Compositionsweise eines *Stabat mater*, sondern nur den Standpunkt derer rechtfertigen, welche ihr Gefühl auch nur

durch den sinnlichen Reiz des Schönen, sei es in Gemälden oder in Tönen, erregt und gehoben fühlen, ohne gerade bis zur Idee durchzudringen, welche freilich erst jedem Schönen in der Kunst die wahre Weihe gibt. Da sind denn in dieser Musik gar manche Nummern, z. B. Nr. 1: der Chor mit Soloquartett in *G moll*, Nr. 5: das Basssolo *Eia mater fons amoris* mit 4- und 5stimmigem Chor, Nr. 9: das Soloquartett *a capella: Quando corpus morietur* —, welche in vielen Kirchenmusiken berühmter Meister, Haydn, Mozart, Beethoven und Cherubini nicht ausgenommen, in Hinsicht des Stils ihre Gegenstücke finden, was sich selbst von der Cavatine in *E dur*, und dem Sopransolo in *C* mit Chor nachweisen lassen dürfte. — Die Ausführung unter der Direktion des Hrn. M.-D. Fr. Weber gelang im Ganzen recht gut, im Chor waren auch die *piano's* sorgfältig. Die Soli, von den Damen Franz. Veith, Frl. T., und den Herren Koch und Dumont-Fier übernommen, wurden recht schön vorgetragen, sowohl die einzelnen, als die Ensemblestücke. Das Duett der beiden Soprane in *E dur* erwarb und verdiente grossen Beifall, eben so der sehr ansprechende Vortrag der Cavatine in *E* durch den zweiten Sopran. In der grossen Arie in *C* mit Chor entwickelte Frl. Veith ihre schöne, kräftige, frische Stimme mit Glanz: sie sang das hohe *b* und *c*, wie überhaupt ihre ganze Partie, glockenrein und klar und wir wünschen ihrer Stimme nur noch etwas ausdrucksvollere Biegsamkeit und weichere Modulation, was durch fleissiges Studium bei den einmal vorhandenen Mitteln leicht zu erreichen ist. Hr. Koch sang die Tenor-Arie aus *As dur* mit dem was die Franzosen *entrain* nennen, und bei den Quartetten wirkte sein kunstmässiger Gesang und sein getragener Ton sehr schön. Herr Dumont war an diesem Abend ganz vorzüglich: das oben erwähnte Solo mit Chor kann nicht leicht klang- und ausdrucksvoller vorgetragen werden, als wir es von ihm hörten. Aber wie sangbar sind auch dieses Basssolo und die Sopran-Arie für Stimmen, welche den Chor beherrschen sollen, geschrieben! Wie schwierig es dagegen ist, deutsche Musik, besonders Beethoven'sche Vocalmusik zu bewältigen, das zeigte sich bei der Ausführung des zweiten Finale des Fidelio, welches das Concert beschloss. Die Kräfte waren im Ganzen dieselben, die Solostimmen griffen alle gut ineinander, es fiel durchaus kein Fehler vor — und doch keine Wirkung, wie sie dieses Finale sonst machen muss. Ausserdem hörten wir im II. Theil noch ein *Duo* für 2 Violinen von H. J. Wassermann, von Hrn. Concertmeister Hartmann und Hrn. Th. Pixis zwar sehr schön gespielt, aber so leer so Gehalt für ein solches Concert und für solche Meister der Technik und des Vortrags — und dann vor dem Finale die grosse Ouvertüre Beethoven's zur Leonore, das einzige Stück, worin sich das Orchester, zu dessen Vortheil das Concert veranstaltet war, auszeichnen konnte. Wann hören wir einmal eine grosse Sinfonie im Theater, wo die Musik weit besser klingt, als im Casinosaal? —

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 81. **Cöln**, den 17. Januar 1852. II. Jahrg. Nro. 29.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Die Orgel und ihr Bau.

I.

Hört man in festlicher Stimmung die feierlichen Orgelklänge, so stimmt man denen bei, welche die Orgel mit ihrem Meer von Tönen die Königin der Instrumente nennen. Nahe liegt da die Bemerkung, dass das herrliche Instrument, dem so ins Herz dringende, bald sanft klagende, bald freudig jubelnde Töne entströmen, sehr kunstreich zusammengesetzt sein müsse. Es wird demnach schon keine leichte Sache sein, mit Kundigen über Orgelbau zu verhandeln. Soll man in einem öffentlichen Blatte darüber reden, so vergrössert sich die Schwierigkeit dadurch, dass es so schwer hält, sich klar darüber zu werden, wie die geehrten Leser zur Sache stehen, und doch ist dies, falls man verstanden werden will, nöthig. Nun ist hier aber nicht der Ort, ins Einzelne gehende Belehrungen zu geben; wer dergleichen sucht, wird sich's gefallen lassen müssen, ein Buch über Orgelbau zu studiren und dazu noch sich genöthigt sehen, in Orgeln hinein zu schauen. Hier stellen wir uns nur die Aufgabe, zu zeigen, auf welch hoher Stufe die Kunst des Orgelbaues gegenwärtig steht.

Wir glauben uns dadurch, dass wir dies wichtige Thema zur Sprache bringen, den Dank der Kunstfreunde zu erwerben. Möge es uns gelingen, mehr Interesse für ein Kunstwerk zu wecken, welches nicht nur durch seine allgemeine Anwendung, sondern durch seinen hehren Zweck, den Gottesdienst zu heben, der grössten Theilnahme werth erscheint!

Die Orgel ist ausschliessliches Eigenthum der christlichen Kirche; nur in christlichen Kirchen hat man die Meisterwerke der Orgelbaukunst zu suchen. Sie fing einfach an, und es bedurfte der Jahrhunderte, um sie zu vervollkommnen. Schon im Jahre 812 wurde zu Aachen eine Orgel erbaut und zwar nach dem Muster einer, welche 755 aus Italien von *Constantin Kopronymus* an *Pipin* gesendet und zu *Compiegne* aufgestellt worden war. Diese älteren, sehr unvollkommenen Orgeln waren anders construirt, als unsere neuern. Erst zu Anfang des XII. Jahrhunderts fing die jetzt gebräuchliche Orgel an sich zu künstlerischer Brauchbarkeit zu entwickeln. Die älteste Orgel Deutschlands wurde 1361 im Dome zu Halberstadt aufgestellt. Wollten wir nun auch die ersteren ausser Acht lassen, und mit Beschreibung dieser, nach neuer Construktion, die noch „geschlagen" werden musste, beginnen und die Verbesserungen und Erfindungen eines Bernhard, Lobsinger, Förner, Werkmeister, Herbst, Silbermann, Hildebrand, Vogler u. s. w. bis auf S. Hesse, Buchholz, Schulze, Walker u. s. w. fortführen, so würden wir auf dem interessanten Gebiete der Geschichte dieser Kunst eine Anzahl Blätter zu entfalten haben, für welche der Raum hier nicht ausreicht. Aus demselben Grunde dürfen wir auch nicht im Einzelnen vorführen wollen, was in theoretischer Hinsicht von Förner, Bendeler, Adlung u. s. w. an bis Töpfer*) aufgestellt worden ist. Wir müssen uns in historischer Beziehung darauf beschränken, anzudeuten, dass die Orgelbaukunst mit der Entwickelungsgeschichte der Kirche Hand in Hand gegangen. Solche Zeiten, in welchen lebhafte Theilnahme für die Kirche allgemein war, liessen die Wichtigkeit

*) J. G. Töpfer, die Orgelbaukunst nach einer neuen Theorie dargestellt, Erfurt bei Körner.

der Orgel für erbauliches Gottesdienst klar erkennes; man hielt den Künstler hoch, war für sein Werk begeistert, und dieser fand, von den Zeitgenossen getragen, in seiner Kunst eine herrliche Lebensaufgabe, der er sich mit ganzer Seele hingab. Zeitabschnitte ohne Interesse für die Kirche liessen die Orgelbaukunst nach Brod gehen und die Begeisterung der Künstler erkalten, so dass wohl gar Perioden des Rückschritts eintraten. Ja die neuere Zeit, der gerade eine solche vorhergegangen, hat wohl weniger in dem Aufschwunge, den die Kunst im Allgemeinen genommen, als in der gehobenen Theilnahme für die Kirche die Quelle, aus der unsern tüchtigen Orgelbauern frische Begeisterung für ihren Beruf zugeströmt ist, eine Begeisterung, die bereits herrliche Früchte getragen, jedoch hoffentlich ihren Gipfelpunkt noch nicht erreicht hat.

Doch tritt uns beim Blick auf die Geschichte der Orgelbaukunst ein Wendepunkt entgegen, der noch eine andere Begründung erheischt. Mit 1680 etwa begann ein Jahrhundert, in welchem mit Riesenschritten die Orgelbaukunst sich vervollkommnete. Das Orchester war damals, im Vergleich mit jetzt, noch in der Kindheit. Alle grossartige Musik wurde entweder durch die Orgel allein, oder mit Begleitung derselben zu Ohr und Herzen gebracht. Die Orgel fand eine Theilnahme ohne Gleichen und wuchs zu erstaunlicher Grösse; ihre Wirkung wurde durch das meisterhafte Spiel der grössten Componisten überwältigend; ja, es galt als Probirstein musikalischer Meisterschaft, im Orgelspiele Tüchtiges zu leisten. Wie diese Meister Compositionen schufen, die unübertroffen bleiben werden, so hinterliessen die Orgelbaumeister jener Blüthezeit Werke, die noch jetzt durch ihre wundersame Wirkung Staunen erregen und durch welche sie sich merkwürdige Denkmale ihrer grossen Künstlerschaft setzten. Neben Seb. Bach wirkten Silbermann und andere Meister, von deren Werken wir einige bezeichnen wollen.

H. Herbst u. Sohn aus Magdeburg übergaben 1718 für 12000 Thlr. die Domorgel zu Halberstadt. Sie hatte 65 Stimmen, 5 Manuale, drei übereinanderliegende, zwei davon gesonderte auf beiden Seiten, nebst Pedal. J. A. Silbermann, gestorben 1756, baute die berühmte Orgeln in Freiburg und Dresden. Sein letztes, vorzüglichstes Werk ist die Orgel in der Sophienkirche zu Dresden, welche von Joh. Schneider meisterhaft gespielt noch jetzt dem Zuhörer Thränen zu entlocken vermag. Der jüngere Hildebrand erbaute 1769 die St. Michaeli Orgel zu Hamburg, mit 64 klingenden Stimmen, dieselbe, zu deren Erbauung Matthesons ein Vermächtniss von 44,000 Mark C. hinterliess.

Nach dieser Zeit wurde die Orchestermusik mehr gepflegt, der Concertsaal lud ein, die Oper brach sich Bahn, die Kirchen wurden leerer, Orgelmusik fand nicht mehr die frühere Theilnahme und die Orgelbaukunst sank von ihrer Höhe. Die grossen Componisten wandten sich nur ausnahmsweise der Orgel einmal zu, wogegen sie ihre volle Kraft den andern Richtungen der Musik widmeten, und namentlich das Orchester zu einer solchen Höhe ausbildeten, dass jedes mitwirkende Orchesterglied zum Künstler erhoben und dadurch im Zusammenwirken die grossartigste Majestät erreicht wurde. Künstlichste contrapunktische Verarbeitung der Motive, Wechsel derselben auf den verschiedenen Instrumenten, *crescendo* und *decrescendo*, Wechsel von *p* und *f* u. s. w. bildeten sich in immer grösserer Mannichfaltigkeit aus. Dass unter diesen Umständen die Orgel, welcher jene mannichfachen Färbungen der Tonstärke im An- und Abschwellen unmöglich waren, überflügelt worden, ist nicht zu verwundern; dass man ihr jedoch nach und nach eine sehr untergeordnete Stellung anwies, bleibt zu bedauern. Einzig als Stütze des Kirchengesanges sollte sie dienen. Es schien ganz vergessen, dass der feierliche, erhabene Klang derselben allein schon die Andacht zu heben im Stande sei. Man gab es an vielen Ortes auf, durch entsprechende Orgelmusik die Stimmung zu wecken, in der ein betreffendes Lied gesungen werden musste. Bei Neubauten wurde nur auf das dringendste Bedürfniss gesehen. Die guten Meister wurden immer seltener, von Fortschritt war gar nicht die Rede; vereinzelte Bestrebungen, die auf Vervollkommnung des Instrumentes hinzielten, wie z. B. die eines Vogler mit seinem Simplifications-System, blieben erfolglos. Es wurden bei Reparaturen die guten alten Orgeln nicht selten verschlechtert und Neubauten unternommen, die kaum schwache Schattenbilder jener frühern Meisterwerke genannt zu werden verdienen.

Da nahm das Interesse für die Kirche einen neuen Aufschwung; was zur Kirche gehörte, gewann an Wichtigkeit; wodurch der Gottesdienst gehoben werden konnte, das suchte man einzurichten. Die alte Kirchenmusik fand aufs Neue Würdigung: der Choral ward von den eingeschlichenen Schnörkeln gereinigt; die Orgelcompositionen der Alten wurden wieder auf die Orgel gebracht und neue wurden geschaffen; die Orgeln der schlechten Periode genügten nicht, man verbesserte, baute neue; die Kunst

fing endlich wieder da an, wo die Alten bereits gestanden, und man suchte nun sie zu vervollkommnen.

Was uns hierin die letzten 30—40 Jahre gebracht haben, das wird aus dem folgenden Theile unseres Aufsatzes, in welchem wir bei der kurzen Beschreibung einer Orgel über deren Einrichtung zu reden haben, zu ersehen sein. Auch werden die hier historisch berührten Thatsachen im Verfolge, namentlich bei der Nebeneinanderwirkung der Orgelwerke verschiedener Zeiten, practisch erläutert und bewahrheitet werden. Eins erlauben wir uns hier noch gleich anzudeuten, nämlich, dass die Verbesserungen es theils mit der Mechanik, theils mit dem Klange zu thun haben. Hat die fortgeschrittene Technik für erstere die ausgezeichnetsten Hülfsmittel geliefert, so haben die Orgelbauer andererseits nicht übersehen, dass sie Instrumente zu liefern haben, denen die Fortschritte der Orchestermusik zu Gute kommen müssen. *K.*

Neues für die Orgel.*)

Es ist ein erfreuliches Zeichen, dass in neuester Zeit nicht allein die Zahl der Tonsetzer für die Orgel, sondern auch die Veröffentlichung sowohl ihrer als auch älterer Werke wieder unläugbar zugenommen hat. Das berechtigt denn weiter zu dem Schlusse, dass auch die Zahl der Orgelspieler, die ihr Amt nicht blos handwerksmässig oder wie abgerichtete Maschinen versehen, sondern die ihrem königlichen Instrumente mit heiliger Liebe und inniger Begeisterung zugethan sind, sich in gleicher Weise gemehrt haben muss. Aber auch formell hat sich der Kreis des Orgelspiels erweitert. Hatten zu Seb. Bach's Zeiten nur die Fuge, das Vorspiel, das Trio und ähnliche dem strengen Stil angehörige Tonstücke die Berechtigung, auf der Orgel zu ertönen, so hat sich ungefähr seit dem Anfange dieses Jahrhunderts auch ein sogenannter freier Stil auf der Orgel geltend gemacht, den wir bei mässiger und nicht ausschliesslicher Anwendung und so lange er nicht in Trivialitäten ausartet und den vorzugsweise ernsten Charakter des Instrumentes nicht verläugnet (was freilich leider auch vorkommt) jedenfalls als einen Gewinn betrachten. Freilich sollte in diesem freieren Stile eben desshalb zu schreiben, sich Niemand unterfangen, der nicht schon im gebundenen Stile Tüchtiges geleistet und, wie man sagt, seine Schule gemacht hat, denn in diesem Falle ist ein Missbrauch und eine Entartung nicht leicht zu befürchten.

*) Wir schliessen diese kritische Uebersicht dem vorhergehenden Artikel an, wiewohl sie aus der Feder eines andern Herrn Mitarbeiters geflossen ist. Die Red.

Sehen wir nun, was die vorliegenden Hefte bringen. Sie lassen sich in drei Rubriken sondern; in der ersten finden wir Werke älterer Meister, die zum Theil schon in früheren Ausgaben vorhanden sind, in der zweiten Componisten der Gegenwart und in der dritten, Sammlungen, die beides die alte und neue Zeit umfassen.

Zu I gehören:

1) Joh. Seb. Bach, der anfahende Organist. Orgelbüchlein, worinnen einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedalstudio zu habilitiren, indem in solchen darinnen befindlichen Choräle das Pedal ganz obligat traktiret wird. Sechsundvierzig kleine Choralvorspiele für die Orgel. Erfurt bei G. W. Körner. 41 Seiten. Preis 1 Thlr.

Es sind dies dieselben Choralvorspiele, welche schon früher in der Officin von Breitkopf & Härtel unter dem Titel: 44 kleine Choralvorspiele etc. erschienen und damals auch in der allgemeinen musik. Zeitung vom Jahr 1846 besprochen worden sind. Es ist daher in Beziehung auf die gegenwärtige Ausgabe nur zu erwähnen, dass sie den ursprünglichen Titel wieder aufnimmt, zwei Stücke mehr enthält und (wenigstens im Subscriptionspreise, der aber wahrscheinlich noch fortbesteht) zur Hälfte weniger als jene ältere kostet, dagegen aber auch freilich in typographischer Hinsicht derselben nachsteht.

Einem wirklich anfahenden Organisten möchten wir aber wohlmeinend rathen, die Finger davon zu lassen, denn wenn auch meistens kurz, (die meisten nehmen keine ganze Seite, die Minderzahl eine Seite und mehr ein) fordern sie doch bei der, dem unvergleichlichen Meister eigenthümlichen Selbstständigkeit der Stimmführung und kanonischen Schreibweise und bei durchweg obligatem Pedal, ihren Mann. Wer sie aber spielen kann, dem werden sie eine unversiegbare Quelle des geistigsten Genusses sein.

2) Sämmtliche Compositionen für die Orgel von G. F. Händel. Ebendaselbst. Preis eines Heftes 3 Sgr.

Jedes der uns vorliegenden Hefte II und IX enthält eine der zwölf Fugen, welche der ganze Titel verspricht, die erste in *E moll*, die andre in *B dur*. Händel's Fugen sind im Allgemeinen fasslicher und

populärer als die seines Rivalen und Zeitgenossen Bach und unterscheiden sich davon auch namentlich dadurch, dass das Pedal nirgend obligat und als selbstständige Stimme erscheint, wesshalb sie denn auch recht wohl ohne Pedal, sowie auch auf dem Klavier sich spielen lassen.

3) Sämmtliche Compositionen von J. L. Krebs. I. Heft. Ebendas. Preis 7½ Sgr.

Dieses Heft enthält ein Präludium nebst einer sehr lang ausgesponnenen Fuge in *F moll* (sie allein nimmt sieben enggedruckte Seiten ein), die wenn sie Spieler und Hörer nicht ermüden sollte, interessanter sein müsste, als sie wirklich ist. Sonderbar nehmen sich die Takt 40 und 41 vorkommenden Sechszehntel-Triolen aus, die gar nicht zu dem Ganzen passen und fast wie ein späteres Einschiebsel erscheinen.

4) M. G. Fischer's Classische Orgelcompositionen. Op. 38. Acht und vierzig Orgelstücke für Anfänger. Ebendaselbst. (24 Quartseiten, Preis 1 Thlr.)

Ebenfalls nur eine neue Ausgabe, übrigens, wie Alles von diesem Meister, vortrefflich. Der Zusatz: für Anfänger, passt nicht für sämmtliche Stücke; es sind zwar dabei ganz leichte, aber auch viele schon eine bestimmte Vorübung erfordernde Stücke. Zweckmässiger wäre es jedenfalls gewesen, sie nach dem Grade der Schwierigkeit zu ordnen und andeutungsweise die Nummern 13, 4, 11, 9, 31, 29 u. m. a. voranzustellen. (Schluss folgt.)

Berliner Briefe.

F. Mendelssohn's Liederspiel. — Die Heimkehr. — Ad. Stahlknecht.

Den 10. Januar.

Nachdem Mendelssohn's hinterlassenes Werk: „die Heimkehr aus der Fremde" im Friedrich Wilhelmstädtischen Theater mit Unterstützung sehr schwacher Kräfte die Revue passirt hat, ist es nun auch in der Königlichen Bühne zur Aufführung gekommen. Man gab es zuerst im Opernhause — ein Riesenrahmen zu einem kleinen und feinen Genrebild —, dann in dem Schauspielhause mit dem Tartüffe zusammen, vor einem Publikum, dass sich vorzugsweise für's recitirende Schauspiel interessirt. Unser Publikum haftet an bestimmten Gewohnheiten; Opern will es im Opernhause sehen, Schauspiele im Schauspielhause; giebt man die Heimkehr mit einem Schauspiel zusammen, so bleiben die Musikfreunde zu Hause! giebt man sie mit einem Ballet, so ist nur der schlechteste Theil des Theaterpublikums anwesend; man wird sich also entschliessen, sie als Zugabe zu Opern, wie der Wasserträger, Johann von Paris, die nicht den ganzen Abend füllen, zu benutzen und, wie es heisst, beabsichtigt man dies häufig zu thun. Es fehlt unserm Repertoir in der That an kleinen Liederspielen und Operetten, die so viel musikalischen Werth haben, dass man sie anständiger Weise als Vorspiele oder Nachspiele für jenes Mittelgenre der Oper anwenden kann; und obschon die Heimkehr nicht in jeder Beziehung das erreicht, was wir von Werken dieser Art fordern müssen, so kommt sie dem Ideal doch sehr nahe, in rein musikalischer Hinsicht vielleicht nur um Haares Breite von ihm entfernt. Gehen wir von dem Grundsatz aus, dass auch in dem Liederspiel die Musik mehr sein soll, als eine angenehme, das Gefühl lebendiger in Bewegung setzende Unterstützung der Handlung und des Dialogs, halten wir also daran fest, dass auch in dieser Gattung die selbstständige Entfaltung der Musik Hauptsache ist, und sehen wir die Uebereinstimmung mit dem Text, den Ausdruck, nur als eine *conditio sine qua non*, so fällt zunächst die Ansicht in sich zusammen, dass es bei dem Liederspiel noch mehr, als bei der Oper, auf einen für sich selbst interessanten Text ankomme; die Ansprüche an den Text werden vielmehr bei der grossen Oper und bei der Operette ganz dieselben sein; nur dann, wenn die Musik wenig oder gar nichts Interessantes erhält, wird man veranlasst, vom Text mehr als gewöhnlich zu fordern. Ein sehr complicirter an Charakterschilderung, Verwickelungen und Motivirungen reicher Text eignet sich nun überhaupt nicht zur musikalischen Behandlung, weil die Musik, um für sich interessant und eindrucksvoll zu sein, breiterer Ausführung bedarf. Zu einem dichterisch reichen und für sich selbst interessanten Operntext wird der Musiker nur Skizzen und Entwürfe machen können; der gute Operntext muss nichts Unvernünftiges, Ungebildetes und Geschmackloses enthalten, er soll auch dramatisch und durch seine Anlage interessant sein, er soll ferner dramatische und musikalisch verwendbare Situationen darbieten, aber trotz dem Allen muss er einfach und schlicht sein. Diesen Forderungen genügt im Ganzen der von Klingemann, einem Freunde Mendelssohn's, verfasste Text zur Heimkehr; so einfach der Inhalt ist und so harmlos auch die Verwickelungen sind, so ist doch den wesentlichsten Ansprüchen dadurch genügt, dass fünf Personen mit bestimmt markirter Individualität auftreten und dass eine reiche Anzahl dankbarer frischer

und dramatischer Situationen der Musik zu vollster Entwickelung ihrer Macht Gelegenheit gibt. Der Text ist in diesem Werk weder ein blosser Rahmen, noch ist er so hervortretend, dass die Musik zu einer blossen Zugabe würde; er ist vielmehr das, was er sein soll, die Disposition, das Inhaltsverzeichniss oder wie man das sonst nennen will. Was soll ich nun von der Musik sagen? Nachdem die Heimkehr in Leipzig keine Theilnahme hervorgerufen hat, nachdem es sich auch in Berlin gezeigt hat, dass nur kleinere Kreise für die Reize des Werkes empfänglich sind, muss es wohl als eine sehr subjective Meinung erscheinen, wenn Jemand es für eine sehr hervorragende Composition erklärt; und doch bin ich in diesem Falle und wage die Behauptung, dass, wenn vielleicht auch langsam, dieses Liederspiel ein Lieblingswerk der musikalischen Welt werden und sich eine dauernde Stätte auf unsern Bühnen erringen wird. Dass die Musik ungemein zart und lieblich, oft auch dramatisch lebendig und höchst humoristisch ist, wird Niemand leugnen; sieht man aber auf die Frische und den jugendlichen Hauch, der durch das ganze Werk weht, so kommt man zu der Ansicht, dass es zu den schönsten Werken des Meisters gehört, zu denen, die nicht nur interessant und anregend sind, sondern zugleich einen wohlthuenden und erfrischenden Eindruck machen. Mendelssohn ist von krankhaften Elementen nicht frei; hier aber ist er gesund, wie denn überhaupt die Werke seiner Jugend erfüllt sind von der Urgesundheit seiner Natur, die zuletzt den kranken Geist der Zeit unterlag. Jeder Componist, der zu einem eigenthümlichen Stil gelangte, ging überhaupt von den allgemeinen Voraussetzungen aus, die in der Zeit lagen, und entwickelte sich erst allmälig zu seiner vollständigen Selbstständigkeit. Je nachdem nun die Richtung, die ein Geist nimmt, eine absolut gültige und schlechthin schöne, oder eine subjective und krankhafte ist, werden die eigenthümlichsten Schöpfungen verschieden beurtheilt werden müssen; und wenn Mozart da am grössten ist, wo er ganz er selbst ist, so gilt das Gleiche nicht von Mendelssohn, der uns vielmehr in jener Uebergangsperiode am schönsten erscheint, in der die allgemein menschliche Empfindungs- und Ausdrucksweise seiner eigenthümlichen noch nicht ganz und gar gewichen ist. Dies ist vor vielen andern Werken in der Heimkehr der Fall. Wie natürlich, wie leicht klingt und fliesst Alles, und doch verrathen kleine Striche und Färbungen die Hand des Meisters, der in der Schilderung zarter Schwermuth unter Allen vielleicht den Preis verdient. Die Bühnenwirksamkeit der Heimkehr steht mir ausser Zweifel, vorausgesetzt, dass die darstellenden Sänger mit bedeutender Stimmbegabung die Bildung der feineren Gesellschaft vereinen und dass das Publikum den Willen mitbringt, sich in diese zartere Region des musikalischen Aethers zu versetzen; denn dass Mendelssohn nicht etwas schreiben konnte, was der grossen Masse von vorn herein mundgerecht ist, versteht sich freilich wohl von selbst; und es braucht nicht jeden Tag von Neuem wiederholt zu werden, dass bedeutende Werke stets einen gewissen Grad der Bildung und des ernstlichen Hineindringens voraussetzen. Die Aufführung der Heimkehr an unserer Bühne war nur mittelmässig. Namentlich wusste Formes den zarten Ton der Tenorpartie nicht zu treffen, die bei der ursprünglichen Feier im Mendelssohn'schen Hause Mantius, damals noch Student, übernommen hatte. Eduard Devrient sang damals die in jeder Beziehung höchst schwierige komische Partie des Kauz, die sich jezt in den Händen Krause's befand. Bost gab den Schulzen, der, weil er ursprünglich von einem Nichtsänger gegeben wurde, nichts weiter zu singen hat, als das kleine *f*, das etwa hundert Mal hinter einander vorkommt; so geschickt wusste Mendelssohn die gegebenen Verhältnisse zu komischen Wirkungen zu benutzen. Frl. Gey und Frau Herrenburger-Tuczek gaben die beiden weiblichen Rollen. — Der Heimkehr wird nächstens als Novität (wenigstens für uns) Dorn's „Schöffe von Paris" folgen, den wir mit Spannung erwarten. Frl. Wagner hat dem Cyclus ihrer Rollen neuerdings die Norma zugefügt; der Umfang und der Charakter ihrer Stimme aber die sich für Geläufigkeit wenig eignet, macht es ihr wohl unmöglich in dieser Oper Vollendetes zu leisten. Für das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater ist als erste Sängerin Frau Küchenmeister-Rudersdorff gewonnen; sie hat das dortige Publikum im Postillon und Johann von Paris electrisirt; ihr Gastspiel an der Königlichen Bühne, das vor etwa einem Jahre stattfand, machte keinen bedeutenden Eindruck. In den Quartett-Soiréen hörten wir ein neues Quartett von Adolph Stahlknecht (*A-moll*), das sich durch Rundung und Eleganz der Form auszeichnet und aus einer edlen harmonischen Stimmung hervorgegangen ist, ohne aber auf besondere Neuheit der Erfindung oder auf Erweckung tieferer, über das Gewöhnliche hinausgehender Gefühle Anspruch machen zu können.

G. E.

Aus London.

[Concerte von Jüllien — von der *Sacred Harmony Society* — Nationale Kunst.]

Ende Decembers v. J.

Am 12. December hat Jüllien seine Volks- oder Promenaden-Concerte im Theater des Lyceums mit einem grossen Maskenball beendigt. Seit zehn Jahren, in welchen seine Unternehmung besteht, hat er nicht so glänzende Geschäfte gemacht, wie diesen Winter, obschon er dieses Mal keine Regimentsmusiken und keine Legion französischer Tambours hatte: aber London war im October und November immer noch voll von Fremden, welche der Kristallpalast auch ohne die Ausstellung noch anzog. Dabei kennt Jüllien sein Englisches Publikum so genau, dass er weiss was diesem behagt und ihm frommt, und wenn sein Gemisch von Contratänzen und Galopps, Nationalliedern und Märschen mit Beethoven'schen Sinfonien und wirklich künstlerischen Solovorträgen von Virtuosen wie *Sivori* auf der Violine, *Piatti* auf dem Violoncell und *Bottesini* auf dem Contrabass allerdings burlesk ist, so bringt es doch den Gefallen an Instrumentalmusik von guter Währung einer Menge von Leuten bei, welche nicht daran denken würden, in Sinfonieconcerte zu gehen, aber nach Jülliens Saal wie besessen laufen.

Die *Sacred Harmony Society* hat in Exeter-Hall zwei Concerte gegeben und im ersten Haydn's Jahreszeiten, im zweiten Händel's Messias aufgeführt. Der musikalische Referent der *Times* eiferte gegen die Zulassung der „Jahreszeiten" zu diesen Concerten, weil sie durchaus nur kirchlichen Oratorien geweiht sein sollen. Indess wurde die Aufführung sehr gut vom Publikum aufgenommen, und trotzdem dass das Dacaporufen bei diesen Concerten untersagt ist, wurde dennoch der Jagdchor und Hannchens Lied, von *Miss Birch* gesungen, noch einmal verlangt und bewilligt. Im „Messias" war der ungeheure Saal gedrängt voll. Die Ausführung war gut. Costa dirigirt diese Concerte, welche freilich die ganze Strenge einer deutschen Kritik nicht aushalten, aber doch zu dem Besten gehören, was man in London von Musik hören kann.

Uebrigens regt sich auch bei den Engländern die musikalische Nationalsucht. Ein neuer Verein für Vocalmusik hat sich zu „*London Thursday Concerts*" gebildet und sich zur Aufgabe gestellt, Compositionen Englischer Meister (?) und namentlich ältere Musik, wie Balladen, *Glees* und dergl. aufs Programm zu bringen. Die werden nicht lange vorhalten. Ferner hat ein Herr Bunn den Plan gefasst, in Drurylane eine Englische Oper zu eröffnen und die Sache kömmt wirklich zu Stande. Mehrere „eingeborne" Künstler sind schon angestellt, z. B. der Tenor *Sims-Reeves* und ein Paar Sängerinnen; Robert der Teufel und Lucrezia Borgia sollen eröffnen, aber mit Englischem Text — und, was die Hauptsache ist, Herr Bunn verspricht drei für sein Theater componirte oder zu componirende „eingeborne" Opern, wofür die Herrn *Balfe*, *Macfarren* und *Frank Mori* gewonnen sind. Wir sind neugierig, haben aber einen schwachen Glauben. *R. L.*

Aus Brüssel.

[Italiänisches und französisches Theater — Oper von *Dupres* — *Léonard* — *Servais*.]

Unsere italiänische Oper bietet diesen Winter bei weitem nicht den Genuss wie dies in den letzten Jahren der Fall war. Es ist Monate lang geradezu nichts damit gewesen. Das französische Theater hat bessere Geschäfte gemacht: ein Hauptstern desselben war *Caroline Duprez*, die Tochter des berühmten Tenoristen. Diese Sängerin hat allerdings viel Talent und eine gute Schule; die Jugend und die liebliche Erscheinung thut indess auch viel und die Mittel der Reclame, die schon von London aus in Bewegung gesetzt wurden, haben auch das ihrige zum Empfang und Applaus dahier beigetragen. Zu leugnen ist jedoch nicht, dass sie auch bei demjenigen Theil des Publikums, der auf dergleichen Anregungen von aussen her nichts giebt, sich sehr beliebt gemacht hat: in Rollen wie die Nachtwandlerin, die Lucia, die Regimentstochter ist sie allerliebst und auch der Gesangestechnik und dem Spiel, die sie erfordern, im Ganzen genommen gewachsen. Aber von allen jungen Talenten, die zum ersten Male auftreten, ewig und immer wieder diese Aminen und Lucien und Marien zu hören, widert doch am Ende an und macht gegen die Künstlerinnen selber gleichgültig. (Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Am 12. Jan. hatte die hiesige Singakademie unter Leitung ihres Dirigenten, des Hrn. M.-Dir. Franz Weber, eine öffentliche Versammlung veranstaltet, zu welcher sich ein zahlreiches Publikum auf besonders ergangene Einladung versammelt hatte. Wir hörten eine Aufführung des Josua von Händel, welche die schönen Kräfte dieses Vereins in helles Licht setzte. Auch die Solopartien waren durch Mitglieder desselben besetzt; am meisten Beifall erhielt, und das mit Recht, Fräul. Fried. S. welche die Altpartie des Othniel übernommen hatte.

---

* Cöln. Letzten Samstag hörten wir in der Musikal. Gesellschaft ein Sextett von Onslow für Piano u. s. w. (op. 30 in *Es*), welches von den Hrn. Ergmann, Pixis, D. M., Derckum, B. und A. Breuer meisterhaft vorgetragen wurde. Es freute uns besonders Herrn Ergmann wieder zu hören; hoffentlich wird er in der Folge öfter spielen, als dies in der letzten Zeit der Fall war.

Düsseldorf. Die mehrfach in diesen Blättern erwähnten *Trio-Soiréen* der Herren Tausch, v. Wasielewski und Reimers haben einen so ungewöhnlichen Anklang gefunden, dass

die geehrten Künstler, nachdem der erste Cyclus geschlossen war, sich veranlasst sahen einen zweiten folgen zu lassen. Die letzte am 18 Dec. v. J. stattfindende *Soirée*, in welcher das *Trio* in *G dur* von Beethoven, Fantasiestücke für Pianoforte und Violine von Robert Schumann, das 2te *Trio* in *C moll* von Mendelssohn zu Gehör gebracht wurden, erhielt noch einen besondern Reiz durch den Vortrag einiger Lieder von Mendelssohn, Schumann und Reinecke, welche eine sehr geschätzte hiesige Dilettantin mit wunderlieblicher Stimme und künstlerischem Vortrage sang. In dem letzten Liede, Frühlingsblumen von Reinecke mit obligater Violine, trug Herr von Wasielewski die Violinpartie mit der grössten Delicatesse und Grazie vor, welches besonders hervorgehoben zu werden verdient, da es nicht allen Virtuosen gegeben ist, sich da wo es sein muss, unterzuordnen und anzuschmiegen. Sämmtliche Leistungen waren trefflich zu nennen und machte namentlich das Mendelssohn'sche *Trio* eine elektrisirende Wirkung.

Wien. Im December v. J. führte der Männer-Gesangverein die Musik zu Mendelssohn's Antigone auf. Herr Anschütz sprach den Monolog mit der melodramatischen Begleitung. — Im k. k. Hofburgtheater wurde dieses Jahr als Weihnachtsconcert das Oratorium „Noah" von G. Preyer mit grossem Beifall aufgeführt. Der Componist wurde nach jeder Abtheilung gerufen.

Otto von Königslöw welcher auf einer Kunstreise in Holland begriffen ist, hat im Haag bei Hofe gespielt und als Anerkennung seiner Leistungen eine kostbare Brillantnadel erhalten. Er hat bis dahin in den Concerten *Felix meritis* in Amsterdam, in Rotterdam, Leyden, Dortrecht, Haarlem stets mit gleich grossem Erfolge gespielt und erregte namentlich mit dem Vortrage der Spohr'schen Gesangsscene und der Othello-Fantasie von Ernst wahren Enthusiasmus.

Berlin. Von v. Kontski's vor vielen Jahren in Paris erschienenen Comp. sind, gewiss ohne fühlbares Bedürfniss, grade die schwächsten in 2 Ausg. jetzt edirt worden, z. B. *La Pologne et l'Espagne, Op. 62, La garde passe, Op. 95, Rappelle-toi, Op. 99;* dieselben Klavierstücke in einer Ausgabe sind aus Galanterie des Ritters v. Kontski jetzt Damen in Berlin gewidmet, in der andern (übereinstimmend mit der Pariser Ausgabe) geachteten Männern in Paris! Um die Verwirrung zu mehren, steht auf der einen, den Damen gewidmeten Ausgabe (im Preis theurer) die Bezeichnung „*Propriété des Editeurs*" ungeachtet das preuss. Landrecht Th. I. Tit. XXI § 1026 und 1033, und §. 38 des Gesetzes vom 11. Juli 1837 ausdrücklich ein hiesiges Eigenthumsrecht an solchen Ausgaben ausschliesst. Beruhigend für das Publikum und die artistische Werthschätzung obiger und anderer Arbeiten bis Op. 132 bezeichnend ist die Zeitungsanzeige, dass Hr. v. Kontski in seinen Concerten nur Compositionen von Op. 132 an, spielen werde; der fruchtbare Tonsetzer ist bereits beim 149. Werke angelangt. Uebrigens widerspricht die That obiger Zeitungsanzeige, denn im Hofconcert war Op. 117 *Caprice héroique* angekündigt und dasselbe Stück auch für 2 Piano's im Concert vom 22 Nov. von Hrn. v. Kontski mit Frl. Brzowska gespielt worden. (Berl. Echo, 52.)

Im Monat Nov. v. J. hat die italiänische Opern-Gesellschaft von Pera in Constantinopel eine Vorstellung vor dem Sultan und den Frauen des Harems seiner kaiserlichen Hoheit gegeben. Das Theater war in dem innern Garten des Serails erbaut und stiess an die Fenster der Zimmer der Frauen, so dass diese die Aussicht nach der Bühne hin hatten. Die Scene war glänzend beleuchtet, die Gemächer der Frauen hingegen stockdunkel, so dass man ihre Anwesenheit gar nicht würde geahnet haben, wenn sie sich nicht durch Kichern verrathen hätten. Der Sultan sass vor der Mauer des Gebäudes auf einer Erhöhung, im einfachen Ueberrock, eine Lorgnette in der Hand, welche er häufig gebrauchte: Pallastofficiere neben ihm, Eunuchen und das übrige Dienstpersonal standen an den Coulissen. Der Capellmeister Donizetti (Bruder des verstorbenen Componisten) stand neben dem Padischah und erklärte ihm die Vorgänge auf der Bühne. Ein Lobgesang auf den Sultan, componirt von dem genannten Capellmeister, eröffnete die Vorstellung. Man gab von $8^1/_2$ bis gegen 11 Uhr mehrere Scenen, ernste und komische, aus Lucrezia Borgia, dem Schwur, Mathilde Shabran, der Parisina u. s. w. Der Sultan bezeigte wiederholt seinen Beifall und die dunkeln Säle erschallten bei den Spässen des Buffo oft von lautem Gelächter. Mehrere angesehene Personen sollen als Choristen verkleidet dem interessanten Schauspiel beigewohnt haben.

Verdi ist seit einigen Wochen in Paris. Er will sich aber nicht lange aufhalten und nach seinem grossen Landgut bei Bussetto in Italien zurückkehren, wo er in den letzten drei Jahren gelebt und sich meistens mit der Landwirthschaft beschäftigt hat.

Beatus ille qui procul a musica
Coempta rura bobus exercet suis!

Hr. Ferd. Praeger, bekanntlich einer der geschätztesten Componisten und Pianisten in London, ist über Paris nach Deutschland gereist. In Paris hat er sich in einem Privatzirkel vor den ersten Künstlern hören lassen; er hat mehrere seiner neuesten Sachen gespielt, die ihn nach dem Urtheil derselben als einsichtsvollen, denkenden und ausgezeichneten Componisten bewähren. Unter den ausübenden Künstlern erkannte man ihm ebenfalls einen hervorragenden Rang zu.

Theresa Milanollo hat Ende November und Anfang December v. J. in Metz Concerte gegeben.

Am 1. Jan. wurde zu Paris in der Kirche *Notre-Dame* das Dankfest für Louis Napoleon Bonaparte's rettende That feierlichst begangen. Von 300 Sängern und 200 Instrumentalisten wurde unter Leitung Girard's, des Nachfolgers von Habeneck in der Direction der Concerte des Conservatoriums, aufgeführt der Marsch, das *Vivat in æternum* und das *Te Deum* von *Lesueur*, einst zur Feier der Kaiserkrönung Napoleons componirt; die Motette *Urbs beata* von *Lesueur*, das *Sanctus* aus der Messe von *A. Adam*, das *Dominus liberavit nos,* Offertorium von *Lesueur* und zum Schluss das *Domine salvum fac Ludovicum Napoleonem.* Um 12 Uhr trat der Präsident unter dem Donner der Kanonen der Invaliden und dem Geläute der Glocken in die Kirche. Um 1 Uhr war die Feierlichkeit beendet. — Am schlimmsten ist der Componist Adam dabei weggekommen. In der Probe ging er mit Auber, um die Wirkung besser beurtheilen zu können, von der Orchesterbühne in den vordern Raum der Kirche, wo eine Menge Arbeiter mit der Einrichtung und Ausschmückung beschäftigt waren. Der Balken eines Baldachins, der eben aufgezogen wurde, stiess ihn unsanft auf die Seite: er fiel, zerbrach dabei die Brille und die Glasscherben verletzten ihn am Auge — glücklicherweise nicht gefährlich.

Das Gerücht, als werde Holtei in Wien eine Theaterschule errichten, ist ungegründet. Das ist zu bedauern, denn es fehlt daran in Deutschland und Holtei wäre wohl der Mann dazu.

In dem französischen Finanzbudget für 1852 sind die Unterstützungen der Pariser Theater mit 1,329,000 Frcs aufgeführt, das ist 5000 Fr. weniger, als im J. 1851. Diese 5000 Fr. sind der italiänischen Oper gestrichen worden.

Bei **Franz Carl Eisen** in Cöln ist so eben erschienen und durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Portrait
von
Carl Leibl,

Dom-Capellmeister zu Cöln, Ritter des Rothen Adler-Ordens IV. Klasse, corresp. Mitglied der Königl. Gesellschaft für Wissenschaft und Kunst zu Gent.

Nach der Zeichnung von **Joseph Schiffer**, lithographirt von **J. C. Baum.**

gr. 4°. Preis: 10 Sgr.

Den zahlreichen Verehrern und Freunden des Jubilars wird dieses ungemein ähnliche und sorgfältig ausgeführte Portrait gewiss willkommen sein.

In der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin sind erschienen und durch alle soliden Musikhandlungen zu haben:

Auf Allerhöchsten Befehl
Sr. Majestät des Königs!
Sammlung der
Märsche der kön. preuss. Armee.

Für Infanterie 202 No. Für Cavallerie 54 No.,
in Partitur. à — ⅓—1⅓ Thlr.
Die beliebtesten, arr. für Pianoforte. 12 Lief. à Sgr. 15—25
Die beliebtesten, arr. für Flöte od. Violine. 7 Lief. à Sgr. 10

Obiges Werk steht unübertroffen in der musik. Literatur da; von solchem Umfang und Auswahl kann ein ähnliches kein anderes Land aufweisen. Die Compositionen sind von Auber, Beethoven, Bellini, Donizetti, Halévy, König Friedrich II., König Friedrich Wilhelm III., König v. Hannover, König v. Schweden, Prinzess von Preussen, Prinzess Albrecht, Prinzess Charlotte v. Meiningen, Kronprinzess Olga von Würtemberg, Prinz Friedrich v. Preussen, Meyerbeer, Mozart, Rossini, Spontini, Weber u. s. w.

Th. Kullak.
Für Piano.

Op. 2. Etude chromat., Etude militaire. — Sgr. 22½
Op. 3. Valse brillante. — „ 15
Op. 4. Le rêve. — „ 10
Op. 5. Elfenreigen — Sylphides. — „ 20
— Elfenreigen-Galopp. — „ 5
Op. 6. 12 Transcriptions d'Airs d'Opéras etc.: Robert le Diable, Freischütz, Mélancolie de Prume, Oberon, Favorita, Erlkönig, Muette de Portici, Montecchi e Capuleti, Norma, Preciosa, Egmont. à — „ 15-25
— Leichtes Arrang. von Op. 6. Nr. 1—12. à — „ 10
Op. 7. Gr. Sonate. — „ 22½
Op. 9. Dix Transcript. ou Paraphrases: Elégie de Ernst, Tristesse et Prière de Beriot, Lucrezia Borgia, Gemma di Vergy, Fille du régiment, Carnaval de Venise de Paganini et Ernst, Belagerung v. Corinth, Reine de Chypre de Halévy, I Lombardi de Verdi, Weisse Dame. à — Sgr. 10-25
— Leichtes Arrang. von Op. 9. Nr. 1—11. à — „ 10-15
Op. 13. Gr. Fantaisie s. La fille du régiment. — „ 25
Op. 14. Gr. Fantaisie s. Preciosa de Weber. — Thlr. 1
Op. 25. Six Soli:
1) Grâce et Caprice — Sgr. 17½
2) Idille — „ 20
3) Impromptu — „ 17½
4) Romance — „ 20
5) Prélude, Scherzo — „ 22½
6) Saltarello — „ 22½
Op. 30. Feldlager in Schlesien v. Meyerbeer, Fantasie Thlr. 1
— Leichtes Arrang. — Sgr. 20
Op. 34. Trois Mazourkes: chévaleresque, sentim., paysanne. — „ 17½
Op. 35. Notturno. — „ 17½
Op. 41. Caprice-Fant. s. Vielka de Meyerbeer. — Thlr. 1
— Leichtes Arrang. — Sgr. 20
Op. 48. Sept Etudes d'Octaves (Livr. II. Méth. d'Oct.) Thlr. 1½
Op. 49. Saltarello di Roma. — Sgr. 17½
Op. 50. Rothkäppchen, Idylle. — „ 22½
— Leichtes Arrang. — „ 17½
Op. 56 12 Mélodies russes, nouv. Paraphrases. à Sgr. 12½-17½
— Leichtes Arrang. à — Sgr. 10
Op. 58. Romance variée. — Thlr. 1
Op. 59. Etude de vélocité, Etude di Bravoura. à — Sgr. 17½
Op. 61. Schule der Fingerübung. Für Anfänger. — „ 20
— Pract. Theil der Methode des Pianofortespiels von Moscheles und Fétis. 10 Lief. à — „ 15-20
Op. 63. Galop de Salon. — „ 17½
Op. 64. Valse de Salon. — „ 17½
Op. 65. 3 Illustrations russes. à — Sgr. 12½-20
Op. 67. La Fée aux roses. — Sgr. 20
Op. 68. Mélodies hongroises, 2 Improvisat. à — „ 22½
Arrang. für 4 Hände v. Op. 6, 9, 25, 30, 50. à Thlr. 1—Sgr. 15
Op. 39. Gr. Duo brill. s. d. Mél. romaines p. Piano et Viol. concert. p. Kullak et Eckert. — Thlr. 1⅓
Op. 40. Gr. Duo brill. s. Vielka de Meyerbeer pour Piano et Viol. concert. p. Kullak et Vieuxtemps. — „ 1½
— do. p. Piano et Violonc. p. M. Ganz. — „ 1½

Franç. Hünten.
Für Piano.

Délassement de l'Etude. — Erheiterungen für die Jugend. 25 Lieblingsstücke mit Fingersatz für den ersten Unterricht. 2te Aufl. 2 Lief. à — 17½ Sgr.
— dito arrang. für 4 Hände. 2 Lief. à — 22½ „
Nouv. Récréations. — Neue Erholungen für die Jugend. 25 sehr leichte Lieblingsst. mit Fingersatz. 2 Lief. à — 20 „
— dito arr. f. 4 Hände. 4 Lief. à — 17½ „
4 Rondos de: La Favorita de Donizetti Op. 120. à 17½ „
— dito arr. à 4 mains. à 17½ Sgr. Cornelle Valse. 10 „
Fant. s. Mousquetaires de la Reine de Halévy. Op. 143. 20 „
Correcte billige Ausgaben v. Op. 8, 12, 21, 24, 25, 26, 30, 39. à — 7½-15 „

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 82. **Cöln**, den 24. Januar 1852. **II. Jahrg. Nro. 30.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Nicolo Paganini.

Paganini hat bei seinem Leben das Loos aller aussergewöhnlichen Erscheinungen getheilt: die Menschen sind einmal so, dass sie sich das Ausserordentliche lieber durch überspannte Vermuthungen und abgeschmackte Mährchen erklären wollen, als auf die Erklärung des Genialen überhaupt verzichten. Freilich war es ein wunderbarer Künstler und ein seltsamer Mensch zu gleicher Zeit: Alles an ihm, Talent, Gestalt, Gesicht, Bewegung, Lebensweise hatte etwas unheimliches, dämonisches, teuflisches, wenn man will. So kam es denn, dass seine Lebensbeschreibungen nur Legenden waren, dass die albernsten Dinge erfunden, verbreitet, vergrössert und geglaubt wurden, um die mannichfachen Räthsel seiner Erscheinung und Leistung zu lösen.

Erst nach seinem Tode ist es möglich geworden seine wirkliche Biographie zu schreiben, und der Zeitpunkt zur Herausgabe derselben ist desto richtiger gewählt, als eben auch jetzt erst seine nachgelassenen d. h. überhaupt seine ächten Werke veröffentlicht worden sind. Denn was bei seinem Leben davon erschien, trug grösstentheils blos seinen Namen (einige *Capricci* für Violine und 6 Sonaten für Violine und Guitarre, auch einige Quartette für Violine, Guitarre, Bratsche und Violoncell ausgenommen). Paganini entzog nicht nur seine Compositionen selbst, sondern auch sogar die flüchtigste Einsicht in dieselben jedem Künstler mit einer über alle Maassen selbstsüchtigen Geheimnisskrämerei: kein menschliches Auge bekam je die Solostimme seiner Vorträge zu sehen, er spielte Alles auswendig, brachte die Orchesterpartien selbst mit, legte sie selbst auf und verschloss sie nach dem Schlusse des Concerts auf der Stelle wieder in seinen Violinkasten. Das biographische Werk, welches nun eben jetzt über ihn erschienen ist, hat den Titel:

Nicolo Paganini. Notice biographique, suivie de l'analyse de ses ouvrages & précédée d'une esquisse de l'histoire du violon. Par Fétis père *).

Herr Fétis in Brüssel, bekanntlich Verfasser eines in Frankreich sehr geschätzten Tonkünstler-Lexikons, ist ganz der Mann, die Geschichte eines Künstlers sowohl in Bezug auf sein äusseres Leben, als auf seine künstlerische Entwickelung zu schreiben: es stehen ihm ausser einem gewandten Stil auch diejenigen musikalischen Kenntnisse zu Gebote, welche ein tieferes Eingehen in den Stoff möglich machen. Eine frühere sogenannte Biographie von dem Franzosen *Laphalèque*, und des Prof. Schottky „Paganini's Leben und Treiben. Prag, 1830" sind nichts als Zusammenstoppelungen aus Tagblättern, ohne alle geistige Auffassung und ohne gründliche Würdigung der künstlerischen Eigenthümlichkeit Paganini's, dagegen desto reicher an Mährchen und Sagen und an — Verläumdungen. Fétis hat die in Deutschland erschienenen Schriften über seinen Helden gekannt und z. B. das Büchlein von Georg Harrys: „Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer u. s. w. Braunschweig 1830" auch benutzt, vorzüglich deshalb, weil Harrys eine Zeit lang Reisebegleiter Paganini's war. Hauptsächlich aber ist er dem in Italien im vorigen Jahre erschienenen und allgemein geschätzten Buche: „*Vita di Nicolo Paganini da Genova, di Conestabile. Perugia*" — gefolgt.

*) Nic. Paganini. Biographische Nachrichten nebst einer Analyse seiner Werke und einer Skizze der Geschichte der Violine. Von Fétis d. ältern.

Bis auf Paganini verfolgte die Kunst des Violinspiels ihre regelmässige Entwicklungsbahn nach Einem Ziele hin. Er aber sprang gewissermaassen aus dem Geleise und veränderte ihre Richtung, ihren Gang, ja ihr Ziel selbst. Er gehörte zu den Virtuosen, welche spät kommen und die Wirkungen ihres Instruments auf die äusserste Spitze treiben: solche Künstler benutzen und erneuern nicht nur alle in der Natur des Instruments nur irgend liegende Hülfsquellen, sondern sie schöpfen sie bis auf den Boden aus und lassen ihren Nachfolgern das Hineinschauen in einen versiegten Brunnen. Gewiss hat Paganini unendlich schwierigere, staunenswerthere Dinge ausgeführt, als die Viotti'sche, Rode'sche und Spohr'sche Schule: allein wiegt die Schwierigkeit etwas in der Wagschaale des Schönen? wird nicht dadurch, dass man die Ueberbietung des Effects auf die überraschten Sinne mit dem Fortschreiten in der Kunst verwechselt, das Ziel der Kunst, also auch jedes Spiels eines Instrumentes als Theil derselben, verrückt und verändert, wie dies in der That, wie wir oben sagten, von Paganini mit der Kunst des Violinspiels geschehen ist? Es giebt in der Kunst einen Punkt oder Grad der Vollkommenheit, welcher der Reife in der Natur zu vergleichen ist: was darüber hinausgeht, wird in beiden matt und faul oder ein krankhafter Auswuchs. Bleiben nun Vorträge auf einer oder zwei Seiten, bleiben die gekneipten Noten und die springenden Bogenstriche, bleiben die Flageolettöne und so manches andere diesseits oder jenseits jenes Punktes?

Fétis stellt Paganini nicht bloss als einen unvergleichlichen Virtuosen, sondern auch als einen Repräsentanten seiner Zeit dar, einer Zeit, wo die Kunst, um die Massen zu ergreifen, zur Uebertreibung gezwungen, wo eine gewisse Dosis von Ungewöhnlichem, Ausschweifendem zu jedem grossen Erfolg nöthig war, wo Andere das, was Paganini mit den Fingern und dem Bogen ausführte, mit der Feder, dem Griffel oder dem Pinsel zu Tage förderten, wo die Sympathien für das Ausserordentliche, Excentrische überall herrschten, wo eine Ursprünglichkeit, eine seltsame Manier sogar, wenn sie nur Kühnheit zur Gefährtin hatte, des Triumphes sicher war, und vergleicht die französische Malerschule, die Romantiker wie Chateaubriand und seine Nachfolger, dann Lord Byron u. s. w. mit Paganini. Er hat nicht Unrecht, wenn auch die Ausführung des Gedankens nicht eben tief geht. Gewiss war z. B. bei Byron neben vielem Krankhaften eine grosse Kraft der Leidenschaft und gerade dadurch eine noch mächtigere Begeisterung für die Poesie, so wie in Paganini die Tonkunst über die gewaltigsten Leidenschaften siegte, über die Spielsucht und die Liebe. Wäre er aber ohne diese jemals das geworden, was er wirklich war? Wenn die Welt doch nur nicht von Dichtern und Künstlern verlangen wollte, dass sie Beichtväter oder Missionaprediger sein sollten! Wir wollen keine Ausnahmsmoral; aber gerechtes Urtheil über Ausnahmsnaturen. Und eine solche war Paganini in jeder Hinsicht.

Er war zu Genua den 18. Februar 1784 geboren. Sein Vater Antonio trieb ein kleines Maklergeschäft am Hafen, war aber ein grosser Musikliebhaber und spielte Guitarre oder Mandoline. Er war Nicolo's erster Lehrer in der Musik und zwar ein furchtbar strenger. Sehr früh brach das aussergewöhnlichste Talent in dem Knaben hervor: sechs Jahre alt, spielte er schon in Kirchen Violinsolo's und in seinem neunten Jahre liess er sich zum ersten Male auf dem Theater seiner Vaterstadt hören. Zwei Dinge waren es, die vorzüglich auf seinen Ehrgeiz, auf seine Einbildungskraft und seinen Glauben an sich selbst wirkten. Das eine ist bekannt, nämlich wie die Erzählung, dass Mozart schon in seinem sechsten Jahre ein Concert geschrieben habe, den Knaben ärger quälte, als den Themistokles die Trophäen des Miltiades: das andere lesen wir hier zum ersten Male. Eines Morgens sagte seine Mutter zu ihm: „Liebes Kind! Du wirst ein grosser Künstler werden. Diese Nacht ist mir ein Engel erschienen und hat mir verheissen, den Wunsch zu erhören, den ich aussprechen würde. Ich habe zu ihm gebetet, dass er Dich zu dem grössten Violinspieler auf der Welt machen möge und er hat es mir zugesagt.“ Wer die Erziehung der unbemittelten Volksclassen in Italien kennt, wird die Sache nicht unwahrscheinlich finden. Die Mutter starb bald darauf.

Die ersten Kunstreisen machte Paganini unter Aufsicht seines Vaters: aber in seinem sechszehnten Jahre ging er zum ersten Male allein nach Lucca zu einem grossen Musikfeste, das dort am Tage des h. Martin alljährlich gefeiert wurde und immer eine ungeheure Menge von Fremden anzog. Hier legte er den Grund zu seiner Berühmtheit in Italien. Aber zugleich brach schon jetzt sein unwiderstehlicher Hang zum Hazardspiel aus und seine kaum errungene Selbstständigkeit wurde ihm zum Verderben. Von Lucca ging er nach Pisa und Livorno: überall fröhnte er jener unseligen Leidenschaft und verspielte oft in einer Nacht den Ertrag mehrerer Concerte. Oft verpfändete er sogar seine Violine und

musste sich dann von irgend einem Kunstfreunde ein Instrument leihen. In einem solchen Falle hatte ihm ein Kaufmann in Livorno, Namens Livron, einen trefflichen Guarneri geliehen. Nach dem Concerte brachte Paganini die Violine zurück, aber der Besitzer sagte ihm: „Ich werde mich wohl hüten, die Saiten zu entweihen, welche Ihre Finger berührt haben: die Violine gehört jetzt Ihnen." Es war dasselbe Instrument, auf welchem Paganini seitdem am liebsten spielte und das ausserdem noch die Veranlassung wurde, ihn von der Leidenschaft zum Hazardspiel zu heilen. Er erzählte die Sache in spätern Jahren selbst folgendermaassen: „Ich werde niemals vergessen, wie ich mich einst in eine Lage brachte, welche für mein ganzes Leben entscheidend wurde. Der Fürst von L*** hegte seit lange den Wunsch, meine vortreffliche Violine zu kaufen, die einzige, die ich damals hatte und die ich noch heute besitze. Einst liess er mich bitten, den Preis zu bestimmen. Ich wollte mich nicht von dem Instrumente trennen und forderte 250 Napoleonsd'or. Kurze Zeit darauf sagte mir der Fürst, ich hätte wohl nur gescherzt; allein 2000 Franken wolle er mir geben. Ich befand mich gerade in grosser Geldverlegenheit, weil ich die Nacht vorher sehr viel verloren hatte und war schon bald entschlossen, meine Violine hinzugeben, als ein Freund mich zu einer Spielpartie abholte. Alle meine Capitalien bestanden in 30 Franken; Uhr, Ringe, Tuchnadeln, Alles war schon fort. Auf der Stelle entschloss ich mich, meinen letzten Nothpfennig zu wagen und wenn das Glück mir nicht günstig wäre, meine Violine für das Gebot zu verkaufen und sofort ohne Instrument und ohne Gepäck nach Petersburg zu reisen. Schon waren meine 30 Franken bis auf 3 geschmolzen und ich sah mich im Geiste auf dem Wege nach der russischen Hauptstadt, als das Glück plötzlich umschlug. Ich gewann 150 Franken — ich kam zur Besinnung und spielte von dem Tage an nie mehr."

Dass ihn die Liebe mit ihren Freuden und Schmerzen, und wohl öfter als einmal umstrickte, ist Thatsache: aber sie begeisterte ihn auch zu tief empfundenen Tondichtungen, ja selbst zu neuen Formen der Ausführung. So verdankt z. B. bekanntlich die *Scena d'amore*, eine Art Duett zwischen Tenor und Sopran, welches er auf der *G*-Saite und der Quinte allein spielte, ihre Entstehung seinem Verhältniss zu einem Hoffräulein in Lucca; und als nach dem Vortrage derselben die Fürstin Elisa Bacciochi ihm bemerkte: „Da Sie auf zwei Saiten so schön spielen, würde Ihrem Talent auch wohl eine einzige Seite genügen?" so schrieb er die berühmte Sonate für die *G*-Saite, welche er *Napoléon* betitelte.

Die Biographie folgt dem Künstler Schritt vor Schritt und von Jahr zu Jahr, von einer Stadt zur andern, von einem Concert zum andern. Sie sammelt alle wirklich interessanten Züge und Anekdoten, verliert sich durchaus nicht in einen Panegyricus, aber bricht den Stab über Lüge und Verleumdung.

Das Glück eines unerhörten Beifalls büsste Paganini schwer durch den traurigen Zustand seiner Gesundheit während der grössten Zeit seines Lebens. Gewiss hatte sein wüstes Leben in der Jugend die Keime zu der Zerrüttung seines physischen Seins gelegt: allein die Biographie von Fétis schreibt einen eben so verderblichen Einfluss dem unmässigen, zwanzig Jahre hindurch andauernden Gebrauch einer sogenannten Lebenstinctur von Leroy zu. Er brauchte selten einen Arzt, und wenn er auch ärztlichen Rath anhörte, so befolgte er ihn doch nicht und kehrte immer wieder zu seiner Panacee zurück, die er bei den entgegengesetztesten Uebeln anwandte. Brachte das Mittel dann auch die furchtbarsten Aufregungen und Erschütterungen hervor, so behauptete er, das seien heilsame und nothwendige Krisen. Dadurch zog er sich eine vollständige Störung der Verdauungs-Functionen zu, eine chronische Reizbarkeit der innern Theile und heftige Anfälle von Nervenleiden. Fünfzehn Jahre vor seinem Tode begann noch obendrein die Halsschwindsucht sich bei ihm zu entwickeln, die ihn in's Grab führte.

Welch eine furchtbare Kette von Leiden schleppte der Unglückliche fast die Hälfte seines ganzen Lebens hindurch mit sich durch die Welt! Und was war ihm Ersatz, was war ihm Trost bei all diesem Jammer? Der Ruhm, die momentane Begeisterung für seine Kunst an den Concertabenden — denn zu Hause rührte er das Instrument nicht mehr an, seitdem er auf der Höhe stand — und, leider müssen wir es zusetzen, die Befriedigung der unkünstlerischesten aller Neigungen, der Sucht nach Gold! Aus dem verschwenderischen Jüngling, der keinen Werth des Geldes kannte, wurde ein nicht bloss sparsamer, sondern — trotz aller einzelnen Züge vom Gegentheil, die mehr wie Launen des Augenblicks erscheinen — ein knickeriger, geiziger Mann. Freilich hat er seinem Sohne ein Vermögen von zwei Millionen Franken hinterlassen!

(Schluss folgt.)

Neues für die Orgel.

(Schluss.)

II. Neuere Compositionen.

1) Fr. Kühmstedt, a) 8 Orgelstücke verschiedener Art. Op. 17. Preis 10 Sgr. b) *Fantasia eroica* für die Orgel. Preis 12½ Sgr. c) Vier Fugen als Nachspiele etc. Op. 18. Neue Auflage. Alle drei bei G. W. Körner.

Kühmstedt gehört unstreitig unter die besseren der jetzt lebenden Orgelcomponisten und es ist ihm solides Streben und gute Schule nicht abzusprechen. Von den vorgenannten Werken gehört a) der leichtern Gattung an, b) ist für drei Manuale und Pedal geschrieben, vollgriffig und überhaupt von guter Wirkung, auch wie die unter c) genannten 4 Fugen, die sich durch Klarheit und guten Fluss auszeichnen, nicht sehr schwierig für die Ausführung. Somit sind sie geübteren Orgelspielern bestens zu empfehlen.

2) Ch. G. Höpner. 34 Orgelstücke. Op. 14. Erste Abtheilung, 17 Stücke enthaltend, 16 Seiten. Preis 20 Sgr. Erfurt bei G. W. Körner.

Erhebt sich nicht über das Gewöhnliche. Der Componist hat schon Besseres gegeben.

3) W. Volkmar, Hülfsbuch für Organisten. Vor- und Nachspiele mit und ohne Pedal. 2. Heft. 3. Auflage. Cassel bei C. Luckhardt. (26 Quartseiten. Preis 20 Sgr.)

74 zwar nur ganz kurze, aber sehr gute und gefällige Stücke, die, obgleich sie alle im sogenannten freien Stile geschrieben sind und nirgend von kontrapunktischer Imitation die Rede ist, doch sämmtlich den erfahrenen Meister verrathen. Schade, dass nicht ein und das andere etwas weiter ausgesponnen ist, wenigstens würden dadurch die Nachspiele für den gottesdienstlichen Gebrauch noch geeigneter gewesen sein. Hiervon abgesehen sind diese Stücke um so mehr zu empfehlen, als sie auch leicht ausführbar und von Anfängern im Orgelspiel ohne grosse Mühe zu bewältigen sind.

III. Sammlungen.

1) Der Orgelfreund. Vor- und Nachspiele, figurirte Choräle, Trios, Fughetten, Fugen, Fantasien u. s. w. Herausgegeben von G. W. Körner und A. G. Ritter. 12ter und letzter Band. (Orgelsonate von Ritter; Fugen von Händel, Sorge, G. B. Martini, Kirnberger, Schmiegel, W. Friedem. Bach, Eberlin, M. G. Fischer, J. S. Bach; Choralvorspiele und Präludien von Pachelbel, C. F. Walther, J. Adlung Zachau, Agthe, Theile, J. G. Schneider, Sorger; bearbeitete Choräle und Trios von Krebs, S. Bach, J. Ad. Hiller, Homilius, Chr. Reichard. 49 Seiten. Subscriptionspreis 1 Thlr.

2) Musikalische Aehrenlese. Auswahl der besten und effectvollsten Orgelfugen von Albrechtsberger, C. P. E. Bach, S. Bach, Eberlin, Fischer, Froberger, Fux, Händel, Kegel, Kittel, Krebs, Krüger, Kühmstedt, Marpurg, Martini, Mozart, Pachelbel, Pitsch, Ritter, Rudolph, Schönfelder, Seiffert, Siebeck, Töpfer, Walther u. A. 8ter und letzter Band. 24 Quartseiten Preis 20 Sgr. (Nachspiel von J. F. Rudolph, Fuge *D moll* von S. Bach, eine dito von Ch. Flor. eine von H. Hirger, ein Trio von Krebs, eine Fuge von Cambi und ein Adagio im freien Stile von Höpner).

Beide sehr verdienstliche Sammlungen sind somit geschlossen. Wie in den vorausgegangenen, so ist auch in diesen letzten Bänden fast nur Gutes und selbst sehr viel des Besten und Vortrefflichsten gegeben. Das verbürgen schon die Namen der auf den Titeln erwähnten angesehenen Meister, der gefeiertsten, welche seit dem Beginn einer künstlerisch beachtenswerthen Orgelkunst bis in unsere Tage hinein geblüht haben. Fürwahr da muss man unwillkürlich ausrufen: Welch ein Reichthum und welch eine Tiefe ächt deutscher Kunst!

Ein ähnliches weiteres Unternehmen des nämlichen Herausgebers, wovon der erste Theil erschienen, führt den Titel:

3) Rink-Fischer-Mendelssohn-Bartholdy-Album. Ein Gedenkbuch dankbarer Liebe und inniger Verehrung. Mit Originalbeiträgen von den kunstsinnigsten Organisten Deutschlands und des Auslandes. In 4 Theilen. Erster Theil. Preis 1 Thlr.

Nach dem Plan des Herausgebers soll der zweite Theil Choralvorspiele und Choräle, der dritte Nachspiele, Fughetten, Fugen und Trios und der vierte Fantasien, Sonaten und Variationen enthalten. Wir finden diese Eintheilung ganz gut, gestehen aber offenherzig, dass uns der vorliegende erste Theil nicht recht befriedigt hat. Bei manchem Guten findet sich auch nicht wenig Mittelmässiges und selbst Einiges, was so schwach und erstlingsmässig ist, dass es besser ungedruckt geblieben wäre. Auch können wir es nicht loben, wenn man die drei ersten Takte eines allbekannten trivialen Gassenhauers (nur mit Umwandlung der grossen in die kleine Terz) zum Thema einer Fughette nimmt. (S. Seite 36.)

Wir glauben deshalb dem Herausgeber etwas mehr Strenge bei der Auswahl zur Aufnahme empfehlen zu dürfen. Warum diese Stücke sämmtlich „Vorspiele“ genannt werden, ist auch nicht recht abzusehen, da keines derselben Beziehung auf eine Choralmelodie oder eine nachfolgende Fuge hat, vielmehr sich darunter auch Trios, Fugen und dergl. befinden, die man doch nicht als Vorspiele benutzt oder doch nicht benutzen sollte und die überdies nach dem vorgezeichneten Plan erst in den dritten Theil gehören. Wir wollen hoffen, oder vielmehr, wir bezweifeln nicht, dass die nachfolgenden Theile nur Gediegenes bringen, Unreifes und Verfehltes aber fern halten werden und dass so der Herausgeber dieses neue Unternehmen mit eben so viel Ehre wie die ähnlichen früheren zu Ende führen wird. *st.*

Aus Brüssel.

[Italiänisches und französisches Theater — Oper von *Dupres* — *Léonard* — *Servais*]

(Schluss.)

Duprez hat uns eine Oper von seiner Composition hieher gebracht, welche im November vor einem glänzend gefüllten Hause gegeben worden ist. Sie führt den schauerlichen Titel *l'Abime de la Maladetta*, der uns zu dem Abgrund am Fuss des Berges Maladetta in den Pyrenäen führt, in dessen Tiefe ein schäumender Bergstrom hinabstürzt. Da wohnt ein Jäger Stephano mit seiner Tochter, welche aber nicht seine Tochter, sondern die Tochter seiner Geliebten ist, die ein Anderer verführt hat. Ein junger Mann liebt diese Ioanna; man entdeckt, dass es ihr eigner Bruder ist. Doch nein, es klärt sich auf, sein Vater hat ihn nur adoptirt. Er entführt also das Mädchen, Stephano reisst sie aus seinen Händen Sie wird wahnsinnig, will sich in den Abgrund stürzen — Stephano rettet sie — sie kömmt wieder zur Vernunft und heirathet ihren Geliebten. Etwas unsinnigeres kann es nicht leicht geben, als dieses Libretto, das mehr für die melodramatische Bühne der *Porte St. Martin* zu Paris passt, als für ein Operntheater. Was die Musik betrifft, so ist freilich der ehemalige grosse Tenorist als Componist nicht eben mit einem Meisterstück gleich beim ersten Versuch in dieser neuen Laufbahn aufgetreten; aber erfreulich ist besonders die Beherrschung der Form, welche gründliche Studien und eine vollkommene Bekanntschaft mit den Regeln der Theorie zeigt. Das ist für einen Sänger sehr ehrenwerth und heutzutage eine seltene Erscheinung: das Finale des zweiten Akts würde jedem bereits bewährten Componisten nicht zur Unehre gereichen. Ueberhaupt finden sich Melodien und musikalische Gedanken in der Oper; allein im Ganzen gehört sie doch zu dem *genre ennuyeux*, wozu denn auch besonders die Menge von langen Recitativen beitragen. Indess wurde Duprez nach dem II. Akt und am Schlusse gerufen und erschien von seiner Tochter und dem übrigen Personal herausgeführt. Es war eine gemüthliche Familienscene *en grande tenue*

Brüssel hat jetzt fünf Theater, wovon drei in den Händen derjenigen Direktion sind, welche die Stadt unterstützt: das Theater an der Münze *(Théâtre de la Monnaie)*, das im Park *Th. des Variétés* und das *Th. St. Hubert*. Im ersten spielt die französische grosse Oper, die komische Oper und das Ballet; die beiden andern geben Dramen, Melodramen und Vaudevilles. Im Theater *St. Hubert*, welches die beste Lage hat, machte die italiänische Gesellschaft vor 2 Jahren treffliche Geschäfte.

Das Conservatorium hat einen bedeutenden Verlust erlitten: Léonard hat seine Entlassung genommen und ist mit seiner jungen Gattin, welche als *Mlle. de Mendi* einen guten Künstlernamen errungen hat, auf Reisen gegangen und zwar nach Dänemark, Schweden und Norwegen. Die zweite Violinclasse ist also verwaist. Es haben sich bereits viele Bewerber gemeldet: am meisten Aussicht auf die Stelle hat wohl Dubois, einer der ausgezeichnetesten Virtuosen der belgischen Schule. Eine bessere Wahl könnte die Behörde schwerlich treffen: das ist der einzige Grund, wesshalb man an der Wahl von Dubois durch dieselbe zweifelt!

Der berühmte Violoncellist Servais hat zwar seine Stelle am Conservatorium nicht niedergelegt, aber einen langen Urlaub genommen, um Russland noch einmal auszubeuten. Seine Freunde wollen wissen, dass dies der letzte Feldzug sein werde, den er in das Land der Rubel und Brillanten unternimmt. *Hm.*

Viertes Concert des allgem. Musikvereins zu Düsseldorf.

Den 8. Januar.

Programm. Erster Theil: Ouvertüre zu Leonore (Nr. 3) von Beethoven. — Concert von C. M. v. Weber *(Es dur)* für Pianoforte und Orchester, vorgetragen von Hrn. Jul. Tausch. — Das Dettinger *Te Deum* von Händel (Nro. 1—5 und Schlusschor). *Capriccio (H moll)* für Pianoforte und Orchester von Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Herrn Tausch.

Zweiter Theil: Sinfonie von Franz Schubert *(C dur)*.

Die mächtige Leonoren-Ouvertüre ward feurig und präcis durchgeführt; sehr störend jedoch wirkte, dass im Anfang die Holzblasinstrumente ihre rechte Stimmung noch nicht erlangt hatten, wober denn die ganze Einleitung durchaus unrein klang. Dieser Uebelstand verschwand bald, als die Temperatur des Saales auf die Instrumente einzuwirken begann. Fänden die Herren Musiker sich früh genug vor Beginn der Musik ein, so könnte solch eine Störung nimmer vorkommen. — Herr Tausch, der sich längst schon den Ruf eines trefflichen Pianofortespielers erworben, bewährte denselben auf's Neue durch den meisterhaften Vortrag der beiden Concertstücke. Mit grösster Leichtigkeit und Bravour überwand Herr Tausch die bedeutenden Schwierigkeiten, die das Weber'sche Concert in dem Passagenwerk, womit es nur zu reichlich ausgestattet ist, darbietet; die Composition selbst ist von geringem Interesse; dies frühe Werk Weber's, in dem Romantik und Zopf gar seltsam miteinander Hand in Hand gehen, lässt den späteren Meister noch nicht ahnen. Einen in jeder Beziehung befriedigenden Eindruck aber machte das schöne *Capriccio* von Mendelssohn, von Herrn Tausch durchaus vortrefflich gespielt.

Die Chöre aus dem Dettinger Sieges-*Tedeum* von Händel wurden, einige schwache und unsichere Eintritte abgerechnet, recht gut gesungen; nur fehlte der höhere Schwung der Begeisterung, die bei solcher herrlichen Musik jeden einzelnen Sänger durchdringen sollte.

Die Sinfonie von Franz Schubert riss alle Zuhörer, die überhaupt Musik zu empfinden vermögen, unwiderstehlich mit sich fort in diesen Zauberwald von Tönen, in dem die Fantasie eines der reichstbegabten Tondichter aller Zeiten ihre üppigsten, duftigsten Blüthen spriessen lässt, und selig entzückt ergeht sich der Hörer in diesem Zauberhain und verträumt Zeit und Aussenwelt.

Die Ausführung war des Werkes würdig und durchaus trefflich, einige geringe Versehen in den Holzblasinstrumenten abgerechnet.

Aus Bonn.

Den 14 Januar.

Gestern Abend endlich wurde uns der seit drei Jahren entbehrte Genuss zu Theil, die erste der von den Gebrüdern Wenigmann und Hrn. H. Reimers veranstalteten Quartettunterhaltungen zu hören In diesem Winter werden die Soiréen auch durch Klavierwerke, als Quartette, Trio's u. s. w. bereichert, da der an die Stelle des Herrn Carl Wenigmann eingetretene H. Reimers mehr Pianist, als Violinspieler ist. Wir werden daher jedesmal ein Streichquartett weniger hören, jedoch glauben wir, dass sich ein grosser Theil der Zuhörer diesen Tausch schon der Abwechselung wegen gern gefallen lassen wird. Es ist auch diesem Zweig der Kammermusik kaum ein besserer Platz anzuweisen, als Quartettsoiréen, da ausser denjenigen, welche Concerte des Tons wegen besuchen, doch auch Manche erscheinen, die der Töne wegen hingehen und die bedenken, dass derartige Genüsse zwar häufig in Familienkreisen, doch selten öffentlich und in diesem Grade der Vollkommenheit geboten werden. — Dass die Kammermusik-Soiréen sich nicht desselben grossen Besuches zu erfreuen haben, als andere Concerte, hat seinen guten Grund: wer kann Jedem den Grad der musikalischen Bildung abfordern, dass er die Schönheiten eines Beethoven'schen Streichquartetts und gar einer Fuge zu würdigen wisse? Mögen sich speciell unsere vier Künstler hier trösten, wenn wir ihnen mittheilen, das einst das berühmte Wiener Quartett von Schuppanzigh kaum 60 Zuhörer hatte und dass in andern Städten, gar nicht weit von Bonn entfernt, auch grade keine Klagen über zu grossen Andrang von Zuhörern laut geworden sind. Um so mehr ist das Quartett besuchende Publikum ein — nicht durch Freikarten — gewähltes zu nennen, und dieser Umstand muss den Concertgebern die rechte Befriedigung gewähren. — Zur Sache.

Die erste Unterhaltung unsers hiesigen Quartetts begann mit dem lieblichen Quartett in *G* dur Op. 96 von Haydn. Ohne grade schwierig zu sein, verlangt es immerhin schon tüchtige Spieler, welche vor Allem den Grad der Selbstverläugnung sich erworben haben müssen, dass sich Keiner auf Kosten eines Andern hervorthut. Das Sich gerne hören ist immer mit etwas Eitelkeit verbunden, die die Strafe in sich trägt und durchaus tadelnswerth ist. Der dem Quartett gespendete Beifall war ein verdienter. — Nach dem Quartett folgte das Trio Op. 11 in *B* dur von Beethoven für Pianoforte, Violine — eigentlich Clarinette — und Cello; die Klavierpartie durch H. Reimers. Das Spiel dieses jungen Künstlers hat schon in diesen Blättern seine Würdigung gefunden; es ist mit vollem Recht sauber und nett zu nennen. — An dieser Stelle dürfen wir nicht verschweigen, dass hier der oben ausgesprochene Tadel theilweise Anwendung findet. Wahr ist's freilich, dass namentlich bei Klaviersachen die Vortragenden häufig selbst nicht beurtheilen können, ob das Verhältniss der Stärke zu einander das richtige ist, wir möchten daher den Vorschlag machen, dass die Concertisten im Locale selbst vorher eine Art von Generalprobe hielten, wozu sie Sachverständige einladen; diese kleine Mühe würde sicher Gewinn bringen. In der zweiten Abtheilung hörten wir das grosse Streichquartett Op. 59, Nr. 3 in *C dur* mit der Fuge von Beethoven.

Die Introduzione ist bekanntlich durch die lang gehaltenen Töne *sempre pp.* sehr schwer, hie und da bemerkte man zuweilen etwas Unsicherheit, sogar Unreinheit im Tone: wir sind übrigens geneigt, dies dem Umstande zuzuschreiben, dass zwei der Herren nicht auf eigenen Instrumenten spielten. Hieran hat sich freilich die Kritik gar nicht zu stören und warnen wir hiermit auf's Nachdrücklichste vor solchem Wechsel der Instrumente. Vergessen wir aber über dem Tadel des Lobes nicht, welches die 4 Künstler ganz besonders im 2. Satz: *Andante con moto quasi Allegretto* rechtfertigten. Das Colorit war in der That sehr schön, der Strich egal, und das Trennen in der Sechszehntelfigur, welche 3 mal erscheint, ganz ausgezeichnet; es konnte daher ein lebhafter Beifall nicht fehlen Hier sei uns eine Bemerkung über das laute Beifallspenden erlaubt. Ein langsamer Satz wird selten beklatscht, mit einem seufzenden „*Ah*“ und dem gegenseitigen Sichansehen ist's in der Regel abgemacht. Wir billigen das nicht, sollte es selbst wahr sein, was Mozart in Leipzig gesagt haben soll, dass er es nämlich für unmöglich halte, wenn das Herz bis ins Innerste ergriffen ist, sich durch Händeklatschen die Illusion zu stören. Er hat gewiss nicht ganz Unrecht, allein: wenn diese Art des Beifalls die nothwendige Folge des Ergriffenseins ist, wenn sich das gepresste Herz nur dadurch Luft machen kann, so ist es uns immerhin lieber, dem Künstler laut zu zeigen, dass man über dem Spiel den Spieler vergessen, also in der richtigsten Weise mitempfunden hat. Am Adagio grade erkennt man den Musiker, daher zeigt es ihm, wenn Ihr ihn empfunden habt, und bedenkt, dass der Beifall den Künstler ermuthigt und ihn zu immer höhern Leistungen anspornt.

Der letzte Satz war in virtuoser Beziehung der Glanzpunkt des Abends. Wir erstaunten — nein, es wurde uns förmlich bange, als das Fugenthema in diesem Tempo begann, das heisst doch, allen Schwierigkeiten Hohn geboten — und dennoch alles klar und sauber, rhythmisch wie melodisch. Aber, meine Herren! das war offenbar zu schnell; wie wollt Ihr denn ein *Prestissimo alla breve* spielen? Oder haltet Ihr es wirklich für innere Nothwendigkeit? Man kann auch den Trotz zu weit treiben. Wir geben zu bedenken, dass Schnellspielen nicht immer Schönspielen heisst und dass man mit dem Jagen wohl Vor- aber nicht Bewunderung erregt.

Summa summarum, dieser erste Quartettabend war genussreich und lässt uns mit Gewissheit als Entschädigung für den lang entbehrten Genuss noch manches Schöne erwarten. —

— *12.* —

---

* Bonn. Am 15. Januar gab Frl. Sophie Schloss ein sehr besuchtes und in allen Nummern sehr beifallswürdiges Concert Sowohl die grösseren Gesangstücke, als der Vortrag von Liedern und kleinern Duetten (mit einer Dilettantin) bewährten von neuem die Meisterschaft der Künstlerin. Ausser der Sontag kennen wir keine Sängerin, die namentlich den Ton so schön anzusetzen verstände, wie Sophie Schloss. Unterstützt wurde die Concertgeberin von den Herrn Pixis und Ergmann aus Cöln. Ersterer trug mit seiner bekannten Virtuosität seine Fantasie über Motive aus der Oper Ernani, letzterer ein *Impromptu* für Piano von seiner Composition vor, welches er genau, reinlich und trefflich nüancirt auf einem sehr schönen Flügel von *Erard* aus dem Lager des Hrn. J. M Heimann in Cöln spielte. Beide Künstler zusammen erfreuten dann noch das Publikum durch den ganz vorzüglichen Vortrag der Beethovenschen Sonate in *D* dur, welcher mit grossem Beifall aufgenommen wurde. Von den Liedern gefielen das Schifferlied von Molique und C. M. v. Weber's „Frage mich immer“ am meisten, auch das zweistimmige Morgenlied von C. Reinecke sprach ausserordentlich an. Der Sing-Verein hatte das Concert durch die recht gelungene Ausführung einiger Chöre von Mendelssohn in einen schönen Rahmen gefasst; diese gaben denn auch der Frl. Schloss Gelegenheit, die Alt-Arie aus dem Elias „Sei stille dem

Herrn" mit seelenvollem Ausdruck zu singen, und das schöne Terzett der drei Engel aus demselben Oratorium mit dem darauf folgenden Chor bildete einen würdigen Schluss des Ganzen.

Fünftes Gesellschafts-Concert im Casino.

Dinstag den 20. Januar.

Das Programm brachte im ersten Theil C. M. v. Weber's Ouvertüre zum Freischütz, Marschner's Introduktion aus der Oper Hans Heiling, Haydn's Sinfonie Nr. 7 in *Es* — im zweiten Beethoven's Musik zu den Ruinen von Athen mit verbindendem Text von Rod. Benedix.

Die Weber'sche Ouvertüre wurde zwar präcis gespielt, wie sich das nicht anders erwarten lässt, allein im Adagio vermissten wir den gleichmässig ausdrucksvollen Vortrag der Hauptmelodie und im Allegro fehlte es an Begeisterung und Feuer. Dennoch gefiel dies Musikstück von allen am meisten.

Die Introduktion zu Marschner's Hans Heiling, einer Musik, welche gewisse Aristarchen für „Mittelgut" allenfalls passiren lassen, wir aber mit zu dem Besten zählen, was die deutsche dramatische Musik geleistet hat, liess in der Ausführung von Seiten des Chors manches zu wünschen übrig. Es ist eine eigene Sache um die Opernmusik im Concertsaal, wie wir schon öfter bemerkt haben: schon die Aufstellung ist mangelhaft, denn fast die Hälfte vom Sopran und Alt können den Dirigenten gar nicht sehen, und könnten sie es auch, so wagen sie kaum vom Notenblatt aufzuschauen, weil die Sachen in zu kurzer Zeit einstudirt werden und folglich nur die Tüchtigsten ganz fest sind — während auf der Bühne der Chor auswendig singt und das Auge nicht vom Dirigenten abwendet. Ferner ist ein Unterschied zwischen einem Tempo-Allegro in der Oper und in der Cantate oder dem Oratorium: in der erstern muss es lebhafter sein, als in den letztern: die Masse der Chorsänger darf da gar nicht in Betracht kommen, sie muss eben so mit fortgerissen werden, als wenn es nur 40—50 Choristen auf dem Theater wären. Das wird aber nur durch förmliches Einstudiren möglich, und wenn bei solchen Musikstücken, wo das Zusammenwirken, recht eigentlich gelernt werden muss, nur Eine Probe gehalten wird und in dieser Probe ganze Reihe von Plätzen leer bleiben, welche bei der Aufführung plötzlich gefüllt erscheinen, wenn ferner im Sopran und Alt nicht ebenso, wie es im Tenor und Bass schon mehr geschieht, sichere Chorführerinnen auf bestimmte Plätze zusammen gesetzt werden, dann wird es dem besten Dirigenten unmöglich sein, etwas Gelungenes vorzuführen. Die Soli wurden von Frl. F. Veith und Hrn. Dumont-Fier recht gut gesungen.

Die liebliche Sinfonie von Haydn wurde im Allgemeinen gut ausgeführt; besonders verdienen die Blasinstrumente wegen des Vortrags der obligaten Stellen im Adagio Lob. Wir sind jedoch der Ansicht, dass alle Sätze durch ein lebendigeres Tempo gewonnen haben würden. (Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln, 17. Jan. Gestern fand die dritte Quartett-Unterhaltung der Herren Hartmann, Derckum, Peters und Breuer statt. Wir hörten ein Quartett von Haydn aus *D dur*, von Fr. Schubert aus *D moll* und von Beethoven aus *G dur* (Op. 18). Das geniale Werk von Fr. Schubert wurde von den Künstlern zum ersten Male vorgeführt. Das hiesige Quartettpublikum ist, ähnlich dem Berliner Publikum für Sinfonie- und Kammermusik, etwas ausschliesslich und hört am liebsten die klassischen Werke Haydn's, Mozart's und Beethoven's, und in der That, Haydn kann man auch wohl nirgends besser hören wie hier. Trotz dieser Richtung des Geschmacks regte doch Fr. Schubert die Zuhörer ganz ausserordentlich an und erhielt entschiedenen Beifall, wozu der treffliche Vortrag das Seinige beitrug. Hr. Concertmeister Hartmann gab die überaus schwierige Partie der 1. Violine meisterhaft wieder.

Am Sonntage d. 25. Jan. findet die zweite Matinée für Kammermusik der Herren Reinecke, Hartmann und Breuer statt. Das Programm enthält ausser dem *C dur-Trio* von Haydn und dem herrlichen, doch selten gehörten *Es dur-Trio* (Op. 70, Nr. 2) von Beethoven, ein neues Trio von Reinecke.

Der Dichter Ponsard, Verfasser der Lucrecia, hat ein neues Drama „Ulysses" gedichtet, mit Prolog, Epilog und Chören, welches vom *Théâtre Français* zur Aufführung angenommen ist. Dem Componisten *Gounod*, über dessen Oper „Sapho" zu seiner Zeit in diesen Blättern ausführlich berichtet worden ist (I. Jahrg. Nr. 49, d. 7. Juni 1851), ist der musikalische Theil der Tragödie übertragen.

Die liebenswürdige junge Pianistin Frl. Wilhelmine Clauss ist seit einigen Wochen wieder in Paris. Sie hat in einer Privatgesellschaft mit grossem Beifall Sachen von Chopin, Liszt und Beethoven gespielt und man erwartet mit ausserordentlicher Theilnahme ihr öffentliches Auftreten.

Die Pariser Blätter erzählen folgende ergreifende Geschichte. In einer Dachstube der Strasse St. Martin wohnte ein alter Mann, Namens Etienne D., den man manchmal Violine spielen hörte und der entblösst von allen Mitteln des Unterhalts schien. Niemand kümmerte sich um ihn, denn er selbst mied sorgfältigst jede Berührung mit den Nachbarn und wich den Fragen aus, die man zuweilen aus Mitgefühl mit seiner äussern Lage an ihn richtete. Seit einigen Tagen bemerkten die Hausbewohner, dass er lange nicht ausgegangen sei. Dies erregte Verdacht, man fand seine Thüre verschlossen und als die Polizei sie hatte öffnen lassen, lag der Arme todt auf seinem Strohlager. Der herbeigerufene Arzt erklärte, dass er schon seit vielen Tagen eine Leiche und am Kohlendampf erstickt sei. Neben dem Todten fand man einen offenen Brief folgenden wörtlichen Inhalts: „Einst hatte ich Talent, ich habe an den ersten Pulten unserer ersten Operntheater gesessen. Ich erinnere mich der schönen Zeit der komischen Oper, in der man den Lärm der heutigen Musik verachtete und Harmonien voll Gefühls spielte, welche in Herz und Seele gingen. Ich habe viel Geld verdient und habe ein Künstlerleben geführt — in Fülle. So werde ich denn auch sterben wie viele Künstler — in Mangel und Elend. Wenn Ihr jemals den Brief des alten Musikers leset, so nehmt ein warnendes Beispiel daran. O Jugend, wenn du Talent hast, so denke an das alte Sprüchwort: „man muss sich eine Birne für den Durst aufheben!" Ich habe es vergessen, und bin unglücklich. Gewiss würde das Mitleid der Künstler mich unterstützt haben, aber ich war zu stolz dazu. Ich würde erröthet haben, mich bei denen in Erinnerung zu bringen, welche mich in den Tagen des Glücks gekannt hatten. Lieber ging ich, obschon ich in meinem hohen Alter kaum noch den Bogen halten konnte, auf die Strasse und spielte an den Ecken. So verdiente ich mir den nothwendigsten Unterhalt; aber jeder Tag macht mich ungeschickter, ich kann nicht mehr. Ich hatte auf Gottes Güte gerechnet! Ich hoffte auf einen Gewinn in der Goldbarrenlotterie. Ich hatte nur Ein Loos nehmen können, Nummer 4,947,989. Hätte es mir nur einen ganz kleinen Gewinn gebracht, so würde ich ruhig meine Tage zu Ende gelebt haben; aber weil Gott es anders beschlossen hat, so bin ich entschlossen zu sterben. Betet für den alten Musikus!" —

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 83. **Cöln**, den 31. Januar 1852. II. Jahrg. Nro. 31.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Nicolo Paganini.

(Schluss.)

Doch nicht nur die körperlichen Leiden zernagten allmälig die Lebenskraft Paganini's, auch sein Gemüth litt durch die Angriffe der Verläumdung auf seinen moralischen Charakter. Jedes hervorragende Talent hat ja stets zwei Hauptfeinde, die Mittelmässigkeit und den Neid. Jene befindet sich der wirklichen Grösse gegenüber in ihres Nichts durchbohrendem Gefühle und sucht alsdann das Talent zu verkleinern, herabzusetzen und dessen Art und Weise, weil sie ihr unerreichbar ist, zu schmähen — mit Einem Wort, es ist die alte Geschichte vom Fuchs und von den Trauben. Dergleichen ist leicht zu verschmerzen. Aber der Neid richtet seine Nadelspitzen aufs Herz, er heftet sich an die Ferse des Achilles, weil er weiss, dass dies die einzige verwundbare Stelle des Helden ist: er lässt das Talent unberührt, er erkennt es sogar an, wenigstens scheinbar, aber, weil er den Künstler nicht angreifen kann, so schiesst er seine giftigen Pfeile auf den Menschen ab; jede Neigung, jedes Wollen, jede That desselben zeigt er der Welt in einem Spiegel, dem er die Folie seiner eigenen Gemeinheit unterlegt; was die Neugier vom Neide holt, trägt dann die Lust am Scandal weiter — ob wahr, ob falsch? wer frägt danach — und danach vollends keiner, welch Herz der Dolchstich trifft! Solch eine neidische Bosheit verfolgte Paganini wohl fünfzehn Jahre lang nicht nur mit Erzählungen, die ein genialer oder leidenschaftlicher Uebermuth allenfalls rechtfertigen könnten, sondern mit Andichtungen von wirklichen Verbrechen, Schändlichkeiten, ja Mordthaten. Von solchen Vorwürfen reinigt die vorliegende Biographie ihn mit aller Energie der Wahrheit und der Beweisführung, ohne deshalb ihren Helden zu einem Heiligen zu machen. So widerlegt sich z. B., um nur eins anzuführen, das Mährchen von seiner achtjährigen Kerkerhaft, weil er einen Nebenbuhler ermordet habe, sehr einfach dadurch, dass man diese acht Jahre in dem Leben des Künstlers, den das Publikum seit seinem neunten Jahre keinen Augenblick aus den Augen verloren hatte, nirgends unterzubringen vermag.

Freilich gab Paganini's Wesen dergleichen Gerüchten bei der Masse einen gewissen Halt, und wenn sie auch nicht die lebhafte Einbildungskraft jenes Wiener Dilettanten theilte, der sich über Paganini's Spiel nicht im geringsten wunderte, weil er gesehen, wie der leibhaftige Teufel hinter ihm stand und den Bogen führte, so machte doch seine Erscheinung wohl auf Jeden einen fast unheimlichen Eindruck. Die hagere Gestalt, die bleichen Wangen in dem dunkeln Rahmen des schwarzen longlockigen Haares, die scharfen Züge, die halb erloschene Glut des Auges unter den finstern Brauen, jenes seltsame Lächeln um den Mund, der unsichere Tritt, wie eines Hinfälligen und Kraftlosen, Alles dies erregte eine Art Schauer, der halb Mitgefühl, halb Scheu vor etwas Dämonischem war. Verwandelte sich aber nun gar mit dem ersten Strich auf seiner Geige die ganze gebrechliche Gestalt in eine männliche, von innerm Feuer begeisterte, spannten sich plötzlich alle Muskeln wie von einem elektrischen Fluidum durchströmt an, packten die Finger wie Krampen von Erz das Griffbrett, fuhr der Bogen wie ein blitzendes Schwert über die Saiten — ja, dann konnte auch der Nüchterne einen Augenblick an etwas Uebernatürliches glauben.

Paganini verstand nichts als Musik. Er hatte weder für etwas anderes besondere Anlage, noch hat er je etwas anderes gelernt als Musik. Er nahm niemals ein Buch in die Hand, und eine Zeitung nur dann, wenn sie von ihm sprach. In Gesellschaft ging er nur ungern: misstrauisch, schweigsam, brachte er lieber ganze Abende zu Hause im dunkeln Zimmer einsam zu, als den Einladungen zu glänzenden Zirkeln zu folgen. Kein Künstler war je weniger empfänglich für Huldigungen, welche nur der Eitelkeit schmeicheln. Aber in ganz vertrauten Kreisen, wo sich kein Mensch um ihn als Künstler bekümmerte, war er froh und vergnügt, nahm an den Gesellschaftsspielen, an Aufführung von Sprüchwörtern und dergleichen lebhaft Antheil und blieb dann auch bis spät in die Nacht, obwohl er sonst regelmässig um halb elf Uhr zu Bett ging.

Er hatte auch für keine andere Kunst Sinn, als für Musik; selbst für die Schönheiten der Natur war er kalt und theilnahmlos; auf Reisen hüllte er sich in seinen Pelz, wenn es auch noch so warm war, denn ausser Italien fror ihn immerwährend, drückte sich in eine Ecke des stets dicht verschlossenen Wagens und es fiel ihm nicht ein, nur einen flüchtigen Blick auf die reizendsten Landschaften zu werfen, die er durchflog. Er dachte nur an das jedesmalige Ziel: ankommen, so schnell ankommen wie möglich, das war das einzige, worauf sich seine Aufmerksamkeit richtete.

Am Morgen eines Concertabends war er ernst und nachdenkend: er that gar nichts und sass gewöhnlich unbeweglich da. Nicht immer war er physisch und moralisch in der gehörigen Stimmung zum Spielen, doch setzte er in solchen Fällen nur in den grossen Residenzen das Concert aus; in kleinern Städten, wo er nur einen Tag verweilte, trat er trotzdem auf und überwand dann auch durch die geistige Aufregung in der Regel die frühere Unlust. Nach dem Concert speiste er gern in seinem Gasthof an der öffentlichen Tafel und gewöhnlich mit sehr gutem Appetit.

Paganini war nicht dazu zu bringen, seine Compositionen herauszugeben. Im Jahre 1834 reiste der grosse Musikverleger Troupenas in Paris nach London, um ihm seine Handschriften abzukaufen: allein Paganini forderte eine so ungeheure Summe, dass ein zehn Jahre lang andauernder reichlichster Absatz die Kosten des Verlags nicht gedeckt haben würde. Merkwürdig ist es, dass P. einmal den Gedanken hatte, seine Werke erst für Klavier eingerichtet erscheinen zu lassen — ein Gedanke, den Liszt in Bezug auf dessen Etüden auf eine so ausgezeichnete Weise in seinen Bearbeitungen derselben für das Pianoforte verwirklicht hat.

Das Verzeichniss der Originalwerke Paganini's, welche sein Sohn besitzt, hat vier und zwanzig Nummern. Allein leider sind die meisten unvollständig und einige, deren man sich aus Paganini's Concerten sehr gut erinnert, fehlen ganz und gar. Zu den letzteren gehören das Concert in *D moll*, welches er zum ersten Male zu Paris im Opernhause am 25. März 1831 spielte, die grosse militärische Sonate auf der *G* Saite, und die Variationen über *Nel cor più non mi sento*.

Neun Werke unter dem erwähnten Nachlass sind vollständig. Für diese hat Paganini's Erbe, sein Sohn, der Baron Achill Paganini, dem Pariser Musikverleger Schonenberger das Eigenthumsrecht verkauft, und sie sind unter den Opuszahlen 6—14 jetzt zum ersten Male erschienen, in verschiedenen Ausgaben. Es sind folgende:

Op. 6. I. Concert in *Es dur*.
„ 7. II. Concert in *H moll* (mit dem berühmten Glöckchen-Rondo).
„ 8. *Le streghe* (Der Hexentanz), Variat.
„ 9. *God save the Queen*, Variationen.
„ 10. Der Carneval v. Venedig, 20 Var.
„ 11. *Mot. perpetuo*, Concertallegro.
„ 12. *Non più mesta*, Thema mit Variat.
„ 13. *I Palpiti*, Thema mit Variationen.
„ 14. Etüden in 60 Variationen von fortschreitender Schwierigkeit über die Melodie *Barucaba*, für Violine allein, in 3 Heften.

Alle diese Werke sind mit Begleitung des Pianoforte gedruckt und die Abnehmer der ganzen Sammlung in dieser Gestalt erhalten noch obenein ein lithographirtes Bild Paganini's nach dem Gemälde von Pommeyrac, ferner die *Notice biographique* von *Fétis* und ein *Fac-simile* der Notenschrift Paganini's und seiner Handschrift in zwei Briefen an H. Berlioz und an den Maler Pommeyrac.

Orchesterstimmen sind zu haben für Op. 6, 7, 8, 9, 11, 12 und 13, Partituren von Op. 6, 7, 8 und 13. —

Den Werth dieser Compositionen für die Kunst und für die Schule des Instruments gründlich zu beurtheilen, müssen wir den Violinspielern vom Fach überlassen. Es ist zu bedauern, dass Guhr ihre Veröffentlichung nicht erlebt hat. Ueber die Bedeutung derselben drückt sich Fétis am Schlusse seiner Abhandlung folgendermaassen aus:

„Wenn man den Glanz von Paganini's Erfolgen, die ungeheure Berühmtheit seines Namens und den Einfluss bedenkt, den er auf die neuere Schule des Violinspiels geäussert hat, so ist es begreiflich, dass sich ein hohes Interesse an die Veröffentlichung derjenigen Tondichtungen knüpft, durch welche jener grosse Künstler so lebhafte Auf- und Anregungen bewirkt hat. Und dennoch wird man durch solche Erwägung nur eine sehr unvollkommne Vorstellung von der Wichtigkeit der endlichen Herausgabe dieser Werke erhalten. Nur erst die gründliche Einsicht in sie führt zu einer richtigen Schätzung ihres Werthes. Vor etwa 20 Jahren war es der sehnsüchtigste Wunsch aller Violinisten, die Erscheinung dieser Compositionen begrüssen zu können, um daraus zu lernen, ein Nebenbuhler, oder wenigstens ein Schüler des ausserordentlichen Mannes zu werden. Allein Niemand hat die Wahrheiten geahnet, welche sich offenbaren würden, wenn die Geheimnisse der Paganini'schen Musik ans Licht träten; Niemand hat voraussehen können, wie weit grösser dieser Mann erscheinen würde, wenn man die unglaublichen Schwierigkeiten, die er spielend ausführte, in Notenschrift vor Augen hätte. Man hatte ihm in der Eile einige Effekte abgelauscht, die am leichtesten nachzuahmen waren und man glaubte sich im Besitz des Geheimnisses seines Talents! Wie viel Illusionen werden in dieser Beziehung durch die Prüfung und das Studium seiner so lange erwarteten Werke zerstört werden! Ich spreche nicht von den absonderlichen Effektmitteln, wodurch er den grossen Haufen blendete, von der Verbindung des *pizzicato* mit dem *col arco*, der häufigen Anwendung des Flageolets, der ungewöhnlichen Stimmung der Saiten und einer Menge anderer Dinge, deren einziges Verdienst in ihrer vollendeten Ausführung bestand und die stets nur eine ausnahmsweise Geltung, ja nur eine ausnahmsweise Existenz haben und niemals zu dem Wesen der wahren Musik gehören werden. Uebrigens hat Guhr auch schon das Geheimniss dieser Dinge bis zu einem gewissen Grad durchdrungen und in seiner Violinschule theoretisch dargelegt. Was sich mir aber bei dem Durchlesen der Paganini'schen Manuscripte am meisten aufgedrängt und ihn in meinen Augen weit höher gestellt hat als ich ihn früher stellte, das ist die Ueberzeugung, dass niemals ein Künstler den Mechanismus der Kunst so weit getrieben und dass keiner so viel Abwechselung und Neuheit in das glänzende Passagenwerk gebracht hat, wie er. Die Doppelgriffe z. B., welche selbst für tüchtige Violinspieler immer eine schwierige Aufgabe der Reinheit und Sicherheit bilden, spielen die wichtigste Rolle in den schnellsten Passagen seiner Compositionen. Er verändert jeden Augenblick ihre Intervalle, bald in Terzen bald in Sexten, Octaven und Decimen, geht im schnellsten Tempo von einem Intervall zum andern über, springt dabei, immer in Doppelgriffen, von der Höhe in die Tiefe und umgekehrt, und liess bei der Ausführung keinen Gedanken an Unreinheit oder Unsicherheit aufkommen. Ich will gar nicht die verschiedenen Bogenstriche erwähnen, wodurch er diese Schwierigkeiten noch verwickelter machte, sondern ich spreche nur von den Doppelgriffen an und für sich und behaupte, dass diese Gänge, welche für Paganini ein Spiel waren, jedem andern Violinisten — mag es sein wer es wolle — unausführbar sein werden, wenn er sie in dem Tempo und mit der Vollkommenheit des Tons und der Reinheit spielen will, wie Paganini es that. Aber für Studien öffnet sich da den jüngern Künstlern eine neue Welt und eine ernste Beharrlichkeit dabei wird ihnen eine Sicherheit geben, die nur wenige Virtuosen haben, und wird sie ganz neue Hülfsquellen ihres Instrumentes kennen lehren.

Freilich kann man die Frage aufwerfen, zu was es denn nütze, neue Schwierigkeiten in die Kunst einzuführen; man kann mit Recht sagen, dass der Zweck der Musik nicht sein könne, durch überwundene Schwierigkeiten in Staunen zu setzen, sondern auf das Gefühl zu wirken. Dem lässt sich nur das entgegenstellen, dass es in der Natur der Dinge liegt, dass der Fortschritt im Mechanismus niemals stehen bleiben wird und dass mithin der Künstler der heutigen Zeit sich derjenigen Studien, die ihn zum entschiedenen Beherrscher desselben machen, unmöglich entschlagen kann. Studirt der Violinist nun diese verwickelten, halsbrechenden Passagen der Paganini'schen Werke, so wird er für alles übrige, und dadurch ohne Zweifel auch für den höhern Vortrag der wahren Violinmusik, eine unzerstörbare Sicherheit erlangen". —

Albert Lortzing,

sein Leben und Wirken, von Ph. J. Düringer.
Leipzig, in Commission bei Otto Wigand.

> Seiner wird nimmer vergessen, sein Name bleibet für immer.
> Sirach, 39, 13.

Ich wollte die bemerkenswerthesten Stellen aus dieser Biographie zu Citaten anstreichen. Aber da

fand ich, dass diese Arbeit bereits Herr Düringer übernommen hat, denn jedes Wort ist des Citirens werth. Mithin muss man das Büchlein selbst lesen, wenn man von den Freuden und Leiden, von dem sturmbewegten Künstlerleben und erschütternden Ende unseres Freundes einen Begriff haben will. Aber man muss es nicht bloss lesen, man muss es kaufen und besitzen; denn der Ertrag ist für die Hinterlassenen bestimmt. Wer dieses Büchlein mit dem Herzen liest, für den wird jedes Wort eine theure Reliquie sein. Für den Verstandesleser, für den Kritiker ist es nicht geschrieben. Für diese werden sich manche Briefe ähnlich, manche werden selbst überflüssig sein, und Stellen, wie sie z. B. auf Seite 111 vorkommen, beanstandet werden können, ohne den Briefsteller dadurch interessanter zu machen. Es mag sein, dass die Pietät der Freundschaft den Biographen in diesen Beziehungen und dem grossen Publikum gegenüber etwas zu weit geführt hat. Allein auch Hr. Düringer hat mit dem Herzen geschrieben, und zwar mit blutendem Herzen. Daher wird Jeder, welcher von Liebe, Ehrfurcht und Trauer (um nicht zu sagen Erbarmen) für Lortzing durchglüht ist, diese Biographie verstehen, und kein Wort derselbem für überflüssig oder unpassend halten. Und von diesem Standpunkte aus gesehen —, welches Wort verdient besonders angemerkt, oder welches weggelassen zu werden? Im Gegentheil wird dann ein Jeder noch so unbedeutend scheinende Ausdruck ein integrirender Theil zum Ganzen. Ohne das Räderwerk zu verderben darf kein Stiftchen fehlen. So besitzen wir in diesen Blättern einen wahren Schatz. Sie enthalten eine **Belehrung** für unsere Generation, einen **Angriff** auf deutsche Kunstzustände, eine **Anklage** gegen die Grossen, welche den edlen deutschen Sänger haben darben lassen, einen **Aufruf** an seine Freunde — und jeder ist's, der seine Melodien kennt, oder ihn selbst nur einmal gesprochen hat — im Geiste dieser Biographie für die Hinterlassenen fortzuwirken und eine **ernste Warnung** für die Zukunft, wenn wieder ein Lortzing erstehen sollte. Ich glaube aber das Geschick wird dem deutschen Volke noch lange die Gelegenheit rauben, seine Schmach wieder gut zu machen. — Von dem ganzen Büchlein führe ich nur einige sich grass gegenüberstehende Contraste an, weil in diesen sich die Natur unserer Biographie am meisten offenbart. In der Vorrede sagt Vincenz Lachner*): „Es hat kein deutscher Componist seit Dittersdorf qualitativ und quantitativ in der komischen Oper so viel geleistet als Lortzing, desswegen steht er in dieser Beziehung auch unvergleichbar da" — ferner: „Seine Lieder sind Gemeingut des Volkes geworden und verdienen es zu bleiben." Und Rellstab, welcher bekanntlich nicht sein Freund war, sagt in einer seiner Kritiken: „Man gebe ihm nur ein Heer um es befehligen zu können. Dass er die Fähigkeiten dazu besitzt, hat er als Componist und Dirigent bewiesen." — Wir selbst wissen, dass sein Czaar, ein deutsches Werk, bereits in die schwedische, dänische, böhmische und ungarische Sprache übersetzt ist, und dass dessen Melodieen selbst jenseits des Meeres ertönen. Und dieser Lortzing, den man in der Periode seines Glücks so hoch gefeiert und vor dessen Genius sich alt und jung gebeugt, dieser Mann sagt in einem Schreiben aus Berlin an Düringer am 1. August 1850: „Ja, ja, mein lieber Bruder, so gestehe ich Dir, was ich noch keinem gestanden, dass ich die letzten verhängnissvollen Jahre, durch das viele Uebersiedeln, die mehrfache Engagementslosigkeit und hauptsächlich durch den seit 3 Jahren gänzlich von mir gewichenen Opernsegen, so verarmt bin — so verarmt, dass Deutschland darob erröthen könnte, wenn es anders Scham im Leibe hätte." — Und später: „Ich darf Dir schwören, dass es mir manchmal am Nothwendigsten fehlt. Zum Versetzen habe ich nichts mehr und kann mich vor der Welt nicht bloss geben, weil ich mich schäme für die Welt! — ich arbeite nur für die Verleger und werde von diesen H— getreten und muss mich treten lassen."**) In einem späteren Briefe, als er den Tod Conradin Kreutzer's und die Noth der Hinterlassenen erfuhr!! — schreibt er, gleichsam von einem ahnungsvollen Gefühl erfasst, an seine Familie: „Wenn ich einmal todt sein werde, kann es euch auch noch besser gehen." — Und so enthält jeder Brief in einem tragischen *diminuendo* einen Beleg mehr zu den Verhältnissen des deutschen Künstlers im Vaterlande — oder vielmehr im deutschen Stiefmutterlande — im Vergleich zu den Reichthümern und üppigen Villa's französischer *en vogue* gekommener Autoren und zu seiner Verarmung, die endlich am 21. Januar 1851 seinen geistigen und physischen Tod herbeigeführt hat. Einer der merkwürdigsten Briefe ist aus dem kleinen Städtchen Gera an seinen Freund Beger ge-

*) Hof-Capellmeister zu Mannheim.

**) Um nur Eines von der empörenden Vernachlässigung seiner Verleger anzuführen, so hat sein Czaar die 8. Auflage erlebt, wofür der Componist im Ganzen 40 Friedrichsd'ors erhalten hat.

schrieben (im Febr. 1850), der jeden Leser tief erschüttern muss, indem der edle Lortzing völlig zum wandernden Comödianten erniedrigt, hier am eindringlichsten seine Lage beschreibt.

Nach solchen schmachvollen Thatsachen gleicht es einer ungeheuren Ironie, wenn der Beschreiber seines Leichenbegängnisses mit den Worten beginnt: „Sein Tod wirkte wie ein electrischer Schlag. Allen fielen förmlich die Schuppen von den Augen"; und der Biograph hinzufügt: „Nicht allein Berlin, ganz Deutschland fiel auf der Nachricht seines Todes die Schuppen von den Augen. Was man ihm im Leben vorenthielt, hat er im Tode gefunden — allgemeine Anerkennung." — Eine noch grössere Ironie liegt in der Beschreibung des Gepränges bei dem Leichenzuge, wobei sehr rührend zu lesen ist von den Orchestermitgliedern mit Marschallstäben, von silbernen Lorbeerkränzen, Cavalleriemusik-Chören, Hymnen, Reden, Blumengewinden, einer endlosen Menge theilnehmender Kutschen, und so vieler Thränen, als man will. Ja, ja! alles das sehr schön und edel; aber als es kaum 9 Monate vor seinem Tode darauf ankam, dem verarmten Sänger reelle Beweise von Theilnahme zu geben und ihm wieder auf zu helfen, blieb sein Benefice „Die beiden Schützen" leer. Ein leeres Haus in dem strotzenden *Eldorado* Berlin! Es ist und bleibt eine traurige Wahrheit, dass man lieber zehn Thaler ausgibt um einen Todten zu ehren, als einen Groschen um einen Lebenden zu nähren. Wie recht hat unser Göthe, wenn er sagt:

> Ist er hinterher aber todt,
> Gleich sammeln sie grosse Spenden,
> Zu Ehren seiner Lebensnoth,
> Ein Denkmal zu vollenden.

oder:

> Wer euer Mitgefühl nicht kennte —
> Nicht ihm — Euch selbst erbaut ihr Monumente.

Aber meine Bitterkeit reisst mich aus meiner Bahn. Der redliche Biograph kann ja nichts für die Quellen dieser Uebel, und ist nicht Schuld an den Misständen der Welt, das heisst der deutschen Welt. Reflectionen wecken den edlen Todten nicht wieder auf zu neuer Thätigkeit und der Stachel in der gefühlvollen Brust wird nicht zur Geissel für die, — welche ihn fallen liessen. Hier handelt es sich lediglich um die 2. Auflage unserer Biographie, zu welcher diese Apostrophe als Vorwort gelten mag. Man entlehne das Buch nicht aus einer Hand in die andere, sondern man kaufe es wirklich, damit der Zweck desselben redlich erfüllt, und somit ein Tropfen lindernden Balsams in das Meer unendlicher Schmerzen gegossen werde. *C. G.*

Fünftes Gesellschafts-Concert im Casino.

Dinstag den 20. Janner.

(Schluss.)

Beethoven's Musik zu den Ruinen von Athen.

In der zweiten Abtheilung des Concerts wurde die vollständige Musik Beethoven's zu den „Ruinen von Athen" aufgeführt. Da man diese Musik sehr selten zu Gehör bekommt und sie überhaupt zu den am wenigsten bekannten Compositionen des grossen Meisters gehört, so rechtfertigt dies wohl ein etwas ausführlicheres Eingehen auf ihren Inhalt.

Viele Musikfreunde denken bei dem pomphaften Titel „die Ruinen von Athen" an eine grossartige Musik von heroischem Charakter, an eine tragische Handlung, an einen dramatischen Gegenstand, welcher durch seinen poetischen Gehalt Beethoven begeisterte. Dem ist aber durchaus nicht also und wenn statt „Ruinen von Athen" der Titel lautete: „die Weihe der Kunsthalle" oder ähnlich, so würde man schon eher wissen, dass man hier nur ein Gelegenheitsstück, ein Festspiel zu erwarten habe, nicht aber ein aus innerer, Stoff und Form selbst schaffender Begeisterung entsprungenes Kunstwerk.

Die Veranlassung dazu war die feierliche Eröffnung des neuen Theaters in Pesth im Jahre 1812. Dazu hatte A. von Kotzebue ein Festspiel gedichtet (wie man zu sagen pflegt), wobei es vorzüglich auf prächtige Decorationen, prachtvolle Aufzüge und schliesslich auf österreichisch-ungarischen Patriotismus ankommen musste. Er lässt also die Minerva, welche der zürnende Vater Zeus zu einem zweitausendjährigen Schlaf in einer Höhle des Olymp verurtheilt hatte, weil sie den Sokrates in Athen nicht vom Tode gerettet, durch einen unsichtbaren Chor wecken. Sie erwacht, freut sich der Verzeihung und eilt mit dem Götterboten Merkur nach dem geliebten Athen, wiewohl Merkur sie warnt, ihre Erwartungen nicht zu hoch zu spannen. Verwandlung: die Ruinen von Athen — das Parthenon, der Tempel des Theseus, erhabene Trümmer — der Thurm der Winde, eine Moschee. Ein Grieche stampft Reis in einem Stück ausgehöhlter korinthischer Säule, eine Griechin hält Feigen feil: Beide beklagen in einem Duett die Unterjochung Griechenlands unter wilde Horden. Minerva staunt nicht wenig. Da wackeln Derwische aus der Moschee und stimmen ein Chor zum Preise des grossen Propheten Mahomed an. Noch mehr! die Janitscharen kommen hereingezogen, die Griechen ergreifen vor ihnen die Flucht. Am Ende lässt gar noch ein Türke einen marmornen Sarkophag zur Pferdekrippe einrichten — das ist der Göttin zu arg, und sie will nach Rom. Merkur zuckt die Achseln; Minerva ist nicht so beschränkt, ihn nicht zu verstehen und bricht in Jammer aus, dass die Künste nirgends mehr ihre Altäre haben!

„Halt!" ruft Merkur — „Du irrst, Du weisst nur nicht mehr Bescheid auf Erden: komm nach Gallien, Germanien und — Pannonien und Du wirst Wunder schauen". Minerva folgt ihm mit klopfendem Busen und um sie vollständig zu überzeugen, führt Merkur sie — nun, wohin anders, als nach Pesth? Neue Verwandlung: freier Platz in Pesth. Harmoniemusik: ein Greis freuet sich während derselben über die herrlichen Paläste und über den Segen der k. k. Regierung. Minerva und Merkur treten als Pilger auf und vernehmen, dass heute hier „ein Tempel der Musen aufgethan" wird. Grosser Aufzug, Thalia's und Melpomene's Bildsäulen werden auf Triumphwagen über die Bühne gezogen. Die „hohen Charactere des Trauerspiels" ziehen vorüber: da Minerva keinen Theaterzettel hat, so übernimmt Merkur die Erklärung und zeigt ihr Wallenstein, Thekla, Egmont, Iphigenia, Tell, Emilie Galotti u. s. w. Alles zieht nach dem Tempel der Musen. Verwandlung: der Tempel, mit zwei Altären für Thalia und Melpomene. Prächtiger Einzug mit Chören, überhaupt von

hier so bis zum Schlusse fast nur Musik, Recitativ, Arioso und Chor. Ein Oberpriester begrüsst und empfiehlt die beiden Musen, der Chor der Pesther und Pestherinnen „trägt empfängliche Herzen im Busen" und bittet „um's Verweilen der holden Musen" bei „einem Volke mit offenem Sinn". Allein der Oberpriester vermisst noch einen Altar, und fleht den „Genius" an, diesen zu erheben „mit dem Bildniss des geliebten Landesherrn". Minerva betet leise, „Zeus" möge die Bitte gewähren: — ein Donnerschlag, und der Maschinist lässt den dritten Altar mit dem Bilde Sr. Maj. des Königs von Ungarn emporwachsen. Allgemeiner Jubel. Minerva nimmt ihre Göttergestalt wieder an, bekränzt die Büste des „edlen Göttersohnes", macht dem Erzherzog Palatinus, der „unter väterlichen Sorgen nur leise schlummert in stiller Nacht" ein Kompliment, der Chor ruft „Heil unserm König", vergisst den Genius, den Zeus und die Minerva und wendet sich endlich vernünftiger Weise an den lieben Gott, und „Schwört denkend auf's neue Alte ungarische Treue".

Das ist die Poesie, welche den Componisten zur Tondichtung anregen sollte. Man muss gestehen, dass damit nicht eben viel zu machen war, und so sehen wir denn auch Beethoven hier nicht in seinem gewöhnlichen grossartigen Charakter auftreten, sondern sich in Zeit und Umstände schicken. Da er aber trotz alledem, und auch wohl trotz der schnellen Arbeit bei diesem Gelegenheitsstück, doch immer Beethoven blieb, so sind ihm auch hier in der Eile des Laufs zum bestellten Ziele hin einige Blumen entfallen, welche allerdings werth sind, dass sie die Nachwelt dankbar aufbewahrt, und es ist auf jeden Fall höchst anziehend, auch diese Musik des Meisters zu hören, und verdienstlich, sie auch dem grössern Publikum vorzuführen. Wir sind deshalb der Direction der Concert-Gesellschaft und Herrn R. Benedix, der durch die Dichtung und den Vortrag eines neuen verbindenden Textes die Aufführung allein möglich machte, zum Dank verpflichtet. Benedix hat die schwierige Aufgabe so gut gelöst, als es die nicht wegzuräumenden Hindernisse nur immer gestatteten: denn in den Musikstücken musste der ursprüngliche Text bleiben, schon aus Pietät gegen den Componisten, dessen Intensionen nur durch den Text, der ihm vorlag, zu würdigen sind. Eben so durfte der neue Bearbeiter die Hauptidee mit der Minerva und allem daran hangenden nicht fallen lassen, weil sonst einige der charakteristischen Nummern, wie z. B. der Derwischchor, gar keinen Platz gefunden hätten. Benedix hat aber von richtigem Gesichtspunkte aus das Ganze verallgemeinert und es zu einer Huldigung der dramatischen und musikalischen Kunst der Neuern überhaupt umgestaltet, weshalb er denn am Schluss neben der Melpomene und Thalia auch die Euterpe erscheinen und den Chor der Kunstjünger den drei verbundenen Musen Treue schwören lässt. Auf diese Weise kann die Musik im Concertsaal gegeben werden: indessen wird sie doch keinenfalls dieselbe Wirkung machen, wie in Verbindung mit der Theaterpracht. Man darf deshalb auch bei Beurtheilung derselben den Standpunkt, den ein theatralisches Festspiel bedingt, nicht aus den Augen verlieren.

Die Ouvertüre geht aus dem Vorspiel des Duetts in *G moll*, in welchem das Griechenpaar sein Leid klagt, und nach einem Anklang der Marsch-Melodie des Festzuges in *G dur* in ein kurzes *Allegro ma non troppo* in *G dur* 4/4 Takt über, welches den Charakter einer heitern, muntern Freude athmet, also nichts weniger als eine Einleitung zur ersten Scene ist, sondern sich an den Zweck des Ganzen hält, eine Vorbereitung auf das Genügen einer ächt sowohl feierlichen, als festlich gemüthlichen Handlung. Sie enthält weder grosse Gedanken noch durchgeführte Arbeit, erreicht aber mit hübschen Melodien, durch Fluss des Ganzen und Einheit des Charakters den angegebenen Zweck vollkommen. Nur denke man sich dabei die Ueberschrift: „die Ruinen von Athen" nicht im Sinne der neuern Componisten und Ueberschriftenmacher; sonst müsste man Beethoven für ebenso verkehrt halten, wie manche von diesen, die da in dem Musikstück auch nicht die entfernteste Idee von dem Bilde geben, welches der poetische Titel verspricht — Der Chor „Tochter des Zeus! erwache!" in Es dur, fast durchweg nur von Blasinstrumenten begleitet, ist einfach und schön; er schliesst sich als Introduction unmittelbar der Ouvertüre an und macht eben durch den Contrast seines Charakters mit dieser eine gute Wirkung. Das Klagelied des Griechenpaars (Baryton und Sopran) in G moll 6/8 hat eine gewisse elegische Farbe, die aber freilich die Tiefe des Gefühls, mit der Beethoven sonst ähnliche Stimmungen der Seele ausdrückt, nicht erreicht. Höchst eigenthümlich und wirkungsvoll ist der Chor der Derwische in E moll 4/4, durchweg im Unisono, welches die Singstimmen (Tenor und Bass), die Bässe, drei Posaunen und die Violinen und Bratschen festhalten, nur dass die Violinen und Bratschen auf jedes Viertel der Melodie eine Triole mit der Obersecunde machen. Bloss zwei Hörner und zwei Trompeten in C geben hie und da ein harmonisches Intervall an, das dann grell genug wirkt; Holzblasinstrumente sind gar nicht dabei. — Zu dem Janitscharenmarsch, der uns jetzt etwas philisterhaft klingt, hat Beethoven das Variationen-Thema Nro. 20, aus Op. 76 gedruckt, benutzt und erweitert. — Ein kurzer Harmoniesatz hinter der Scene, während dessen ein Greis spricht, will nicht viel bedeuten und wurde bei der Aufführung mit Recht weggelassen.

Das schönste Stück ist der grosse Marsch in Es dur, in welchen später der Chor „Schmückt die Altäre" einfällt. Hier ist echter Beethoven, sowohl in der Melodie, als in der Steigerung und Instrumentirung: Der Gedanke in der zweiten Hälfte:



dürfte wohl die Knospe der Blüthe sein, die sich in dem herrlichen Trio des Scherzo's der A dur-Sinfonie später entfaltete. Nach einem Recitativ für eine Bassstimme, das mit einem Sostenuto in Tempo von 8 Takten schliesst, folgt ein einfach lieblicher Chor in G dur 3/4 Takt; dann eine Arie für Bass in C dur, deren Adagio mit 4 obligaten Hörnern und 2 Fagotten neben dem Streichquartett recht schön ist, während das Allegro derselben, in welches auch der Chor mit einfällt, sich nicht über die Gewöhnlichkeit erhebt. Der Schlusschor in A dur beginnt glänzend, geht dann aber bald in einen Zweivierteltakt über, dem, wie es scheint, eine ungarische Nationalmelodie zu Grunde liegt, welcher jedoch Originalität und Schwung mangelt.

Die Ausführung war im Ganzen und im Einzelnen recht gut und zeigte die Sorgfalt und Pietät, welche Allem, was den Namen Beethoven's trägt, gebührt. Die Basssoli liegen sehr gut in Herrn Dumonts Stimme und wurden mit trefflichem Ausdruck vorgetragen.

L. B.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Die zweite Matinée für Kammermusik (veranstaltet von den Herren Reinecke, Hartmann und Breuer) gewährte ein ganz besonderes Interesse nicht allein durch die vorzügliche

Ausführung sämmtlicher zum Vortrag gewählten Werke, sondern ausserdem auch durch den Umstand, dass man eine neue, sehr werthvolle Composition vorführte; es war dies ein eben vollendetes *Trio* unseres Reinecke, dessen Talente sich zwar schon oft und auf's Vortheilhafteste bewährt haben, die uns jedoch in einem seiner früheren Geistesproducte kaum noch mit einer solch überwiegenden Bedeutsamkeit entgegengetreten sind, als in diesem seinem neuesten grösseren Gebilde. Mit dieser Andeutung wollen wir das Hauptsächlichste und Werthvollste gesagt haben, nämlich dies: dass der junge begabte Tonsetzer in einem glücklichen Fortschreiten sich befindet, denn wo derselbe offenbar wird, da hat man nicht allein gerechte Freude an der gegenwärtigen Leistung, sondern blickt mit eben so gerechter Freude und Hoffnung auf das, was noch kommen kann, und in diesem Falle sicher kommen wird — Was das neue Werk nun speciell anlangt, so ist es im Ganzen wie im Besonderen ein Tonstück der erfreulichsten Gestaltungen. Im ächten Triostyl gehalten, wahrhaft nobel in allen Theilen, entwickeln die vier verschiedenen Sätze mannigfache Intentionen, die durch meisterhafte Behandlung der Formen, so wie der thematischen Bearbeitungen wieder unter einander in das Verhältniss der Verwandtschaft gesetzt werden, so dass doch durchweg trotz der verschiedenartigsten Eindrücke, die der Hörer empfängt, eine wohlthuende Einheit sich geltend macht; namentlich gilt dies auch von der Struktur des Werkes. Hierbei haben wir als eine sofort in die Augen springende Schönheit die Wiederkehr des Hauptmotives vom Andante im letzten Stücke anzuführen. Der vorherrschende Charakter aller vier Sätze ist derjenige des gemüthvollsten Frohsinnes, eine wohlthuende, schlanke jugendliche Frische, welche namentlich den ersten und letzten Satz auszeichnet, durchströmt das Ganze, und Alles darin nährt und stärkt sich von diesem irdischen Nektar. Dabei greifen jedoch nicht bloss auffällige als contrastirende Elemente auch wieder zwischendurch andere Regungen der Seele Platz, die dem heiteren glänzenden Himmel die Tiefe geben.

Die beiden mittleren Sätze, Andante, (ein sinniger Wechselgesang zwischen Geige und Cello, poetisch umkleidet durch die Pianopartie), so wie das Scherzo sind von einer Beschaffenheit, welche einen sogleich zum ersten Male entschieden fesselt; namentlich ist dies vom letzteren Stücke zu behaupten, wenn wir auch gerne zugeben, dass wir es ganz besonders lieb gewonnen haben. Die technische Behandlung aller drei Instrumente ist so entsprechend, dass einen überall nur harmonisch gesunder Wohllaut erfreut, und wenn man sich auch nicht weiter darüber wundern darf, dass Herr Reinecke als vorzüglicher Pianist in der Klavierpartie den Nagel auf den Kopf getroffen hat, so verdient es andererseits doppelt hervorgehoben zu werden, wie die Saiteninstrumente aufs Glücklichste gehandhabt sind. Ein Mangel, den wir an dem Werke gewahr werden, ist der, dass es zur Zeit durch den Druck noch nicht veröffentlicht ist; wir zweifeln jedoch nicht an der baldigsten Beseitigung dieses Mangels.

Die anderen beiden Werke, welche noch die Matinée schmückten, waren das reizende *C dur* Trio von Haydn, welches den Reigen eröffnete, und das grosse, selten gehörte Trio von Beethoven (op 70, Nro. 2, *Es dur*) das den Beschluss machte. Beide wurden der Sache angemessen, also vortrefflich, wobei wir nur den Wunsch haben, Herr Breuer möchte zuweilen mit etwas mehr Leichtigkeit spielen, wiedergegeben. —a—

Als **Mendelssohn's** Liederspiel „die Heimkehr aus der Fremde" am 29. December 1829 zur Feier der silbernen Hochzeit seiner Eltern zum ersten Male im Familienkreise derselben gegeben wurde, sang Den Hermann ein junger mittelloser Student, den Felix wegen seiner schönen Tenorstimme dort eingeführt hatte. Dieser erste theatralische Versuch des jungen Mannes entschied für sein Leben, er zeigte neben der trefflichen Stimme so viel Anlage für die Darstellung, dass man in ihn drang, sich der Bühne zu widmen — es war **Eduard Mantius.**

Grisar's komische Oper „Gute Nacht, Herr Pantalon" gefällt auch in Deutschland, wie unser Pariser Correspondent in seiner Analyse derselben (Nr. 57 der Rhein. Mus. Zeit. v. 2. August v. J.) vorausgesagt hat. Namentlich macht sie in München und Königsberg volle Häuser. Die Nachahmungen „Guten Morgen, Herr Fischer" und „Guten Abend, Herr Scholz" sind nicht damit zu verwechseln.

*** **Haag.** Eine Menge Virtuosen bereisen diesen Winter Holland, **Willmers, Batta, Allard, Königslöw, Gleichauf** u. s. w. Von allen hat bis jetzt der Violinist **von Königslöw** den ungetheiltesten Beifall davongetragen, besonders durch seinen Vortrag von **Spohr's** Gesangsscene Neben ihm versetzt der ausgezeichnete Trompeter **Sachse** aus Hannover in Erstaunen. **Willmers** hat in Amsterdam mit ausserordentlichem Beifall gespielt, in Rotterdam jedoch weniger Enthusiasmus erregt. Den Glanzpunkt unserer Concerte bildet Frau **Juliane von Gelder**, eine tüchtige, in jeder Hinsicht vortreffliche Sängerin, welche auch deutsche Musik eben so vollendet wie französische und italiänische singt: sie erinnert uns immer an Spohr's unnachahmlichen Gesang auf der Violine. **Wilhelm Graf** aus Prag, ein Schüler von Thomascheck, ein talentvoller junger Pianist, der in Italien mit Beifall aufgetreten ist, verweilt gegenwärtig auch hier.

Unser Pianist *par excellence*, **Ernst Lübeck**, Sohn unseres Capellmeisters und Directors des Conservatoriums **Heinrich Lübeck**, befindet sich mit dem Violinisten **Franz Coenen** auf einer Kunstreise in Westindien und Südamerika. Sie haben auf *St. Thomas*, in *St. Kitts*, auf *Guadeloupe*, in *Georgetown* in British Guyana u. s. w. Concerte mit grossem Beifall gegeben, Anfang December waren sie in *Surinam (Paramaribo)*; von da werden sie nach *Georgetown* zurückkehren und dann über *Trinidad* und *Carracas* nach *Mexico* gehen. Sie machen gute Geschäfte und nach ihren Mittheilungen herrscht dort viel Sinn für Musik und der Geschmack ist weniger schlecht, als man gewöhnlich glaubt.

Wir werden hier in diesem Winter sechs Concerte in der Gesellschaft *Diligentia* haben und vier von der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst. In den letzteren werden nur Compositionen für **Gesang** und Orchester aufgeführt; im I. Concerte hörten wir **Gade's** Comala und **Mendelssohn's** Athalia: letzteres Werk, dessen Ausführung vortrefflich war, gefiel ausserordentlich und wird, wie es heisst, nächstens wiederholt werden. **Rob. Schumann's** Werke fangen an in Holland sehr zu gefallen. Hier im Haag ist seine II. und III. Sinfonie wiederholt gemacht worden; seine Ouvertüre zur Genoveva, welche im II. Concert vorgeführt wurde, wird jetzt im dritten wiederholt werden. *M.*

New-York, Anfang Dec. v. J. Es hat sich hier eine Gesellschaft gebildet, um ein Theater für eine italiänische Oper zu bauen. Der Anschlag betrug 55,000 Dollars und an einem einzigen Tage wurden über 90,000 Doll. gezeichnet — Man schätzt die Zahl der Personen, welche hier alle Abend Schauspiel, Concerte, Bälle und andere öffentliche Vergnügungen besuchen, auf 44,000 und die Einnahme aller dieser Anstalten in mittlerer Zahl auf 21,000 Dollars täglich. Die englische Sängerin Miss **Catharine Hayes** ist von hier nach Albany gegangen, wo

sie am 24. Nov. ihr erstes Concert mit ungeheurem Beifall gegeben hat. Der Pianist Jaell ist nach einer stürmischen Ueberfahrt am 30. Oct. hier gelandet.

Kassel. Im dritten Abonnementsconcert kam Schindelmeisser's Ouvertüre zu Uriel Acosta mit Beifall zur Aufführung; ebenso eine Sinfonie von Bott zum zweiten Male. Den zweiten Theil bildete das Stabat Mater von Rossini.

Wien. In dem ersten und zweiten Concert der Gesellschaft der Musikfreunde unter Leitung des Herrn Prof. J. Hellmesberger kamen an Neuigkeiten vor: ein Concert für Violoncell von Joh. Hager; eine Sinfonie in G moll von Franz Lachner unter persönlicher Leitung des Componisten; Franz Schubert's grosse Sonate Op. 15. für Pianoforte und Orchester symphonistisch bearbeitet von Fr. Liszt; und Mendelssohn's Ouvertüre zu Ruy Blas. — Charakteristisch für Wien ist die Bemerkung auf dem Programm, wodurch „das geehrte Publikum höflichst ersucht wird, den Saal während der Dauer eines Musikstücks nicht zu verlassen"!

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 84. **Cöln,** den 7. Februar 1852. II. Jahrg. Nro. 32.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Umschau in Franz Liszt's neuesten Compositionen.

Es ist längst anerkannt, dass in der effektvollen Bearbeitung von Compositionen für das Pianoforte F. Liszt eine Meisterschaft errungen hat, die ihres Gleichen nicht findet. Seine Uebertragungen der Schubert'schen und anderer Lieder, seine Klavierpartituren der Beethoven'schen Sinfonien haben so wie seine eigenen Compositionen eine Revolution in der Geschichte des Klavierspiels gemacht, die von weit grösserer Wichtigkeit und dauernderem Nachhalt gewesen ist, als Paganini's Einfluss auf das Violinspiel.

So bedeutend dies Verdienst auch ist, so wollen wir doch bei der vorhabenden Umschau unsere Blicke nicht darauf hauptsächlich richten: denn in dieser Hinsicht ist Alles vortrefflich, was Liszt schreibt. Wir wollen vorziehen, über den wirklichen musikalischen Werth und Gehalt seiner neuern und neuesten Arbeiten einige Andeutungen zu geben, wenn auch nur abgerissene Gedanken, wie sie bei der Durchsicht und dem Durchspielen sich aufdrängten. Da steigen denn in der Seele sogleich die Fragen auf: — Was giebts hier für musikalische Schönheiten? — findet sich planmässig durchdachte Form? neue Melodien? — überraschende Gedanken? schöne Cantilenen oder Harmonien? Kommen geschickt und geistreich durchgeführte musikalische Figuren, contrapunktische Combinationen vor? — Aber weh mir! Auf der Stelle tritt mir aus dunklem Gestrüpp des Waldes der neuesten Romantik ein blasser Mann mit fliegenden blonden Haaren entgegen. Meine zitternde Seele trifft sein wild durchbohrender Blick, und gleich dem Donner eines Erard'schen Flügelbasses dröhnt mir seine Stimme entgegen: „Zopfiger Schulast! Stelzen-Pedant!“ — Wahrhaftig! Die Fragen, die in meiner Seele aufstiegen, mussten unwillkürlich über meine Lippen geschlüpft sein, wie wäre ich sonst so bald erkannt worden! — Trotz meines Schrecks wagte ich, ein Gespräch mit dem Schauerlichen anzuknüpfen. Den Inhalt desselben darf ich noch nicht ausführlich mittheilen: nur so viel sei hiermit kurz gesagt, dass, nachdem der Unbekannte wieder verschwunden, ich mit gemässigtern Ansprüchen zu meiner Betrachtung mich zurückwandte, ohne jedoch dem Blonden gegenüber etwas von meinen Grundsätzen aufgegeben zu haben.

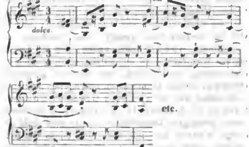
Zunächst fiel mir F. Liszt's Grosses Concert-Solo in *E*, A. Henselt gewidmet, in die Hände. Nach flüchtigem Durchblicken regte sich bald der innige Wunsch, dass mir doch nicht bloss das Heft, sondern auch das Concert selbst mit allen seinen Noten in Tasten und Hände fallen möchte. Gewünscht, gethan d. h. versucht, denn es erneute sich die Geschichte von dem Hexenmeister und seinem Lehrjungen. Jeder kennt sie und den unglücklichen Ausgang, als der Schüler während der Abwesenheit seines Lehrers ihm seine Kunst nachmachen wollte. Die Beschwörungs-Zauberformel war ihm ja bekannt: aber Wehe! Wehe! — Die Geister trugen unaufhörlich Wasser zu — er vergisst das bannende Wort und die Fluthen stürzen zusammen über den Unglücklichen. —

So auch ertrank mein Bewusstsein in den Wogen von Cadenzen, Trillern, blendenden chromatischen Raketenläufen und schwindelerregenden Modulationen. — Schwimme mit dem Strome fort, dachte ich; aber meine Hand und meine Arme, im Schwimmen im ruhigen Fluss zwischen Rebenhügeln und grünen

Wiesen geübt, erlahmten und erstarrten in diesem tobenden Meere, wo man nur Himmel und Wellen erblickt. Hier und da schimmerte durch die Wolken ein melodischer Lichtstrahl, erstarb aber auch ebensobald wieder, und vergebens war mein Stossgebet zum Himmel, mir Rettung zu senden durch die Engel Melodia und Harmonia, bis ich endlich von einigen Riesenakkorden gepackt und durch die Brandung hindurch an den Strand geworfen wurde und ermattet — — gegen die Lehne des Klavierstuhles zurücksank. Noch tönte mir ein durchaus nicht uninteressanter Hauptgedanke des Concerts

nach und echoete fort, bis es einer

Mazurka tanzlustigen Rhythmus gelang, mich vollends wieder aufs feste Land zu bringen: sie durchströmte mich mit ihrem elektrischen Leben — kurz sie brachte mich mit einer klaren fasslichen Melodie wieder zu mir selbst.



Nur eine kurze Introduction in derselben Taktart und im selben Tempo geht vorher. — Will nun der geduldige Leser den musikalischen Spaziergang durch diese zweite Nummer mit mir fortsetzen, so wird durch die idyllischen Klänge des nun folgenden *Più moto:*



unser Gemüth erheitert und gefesselt; sie ziehen uns zu einem lachenden Dorfe hin. Ja! in der That hier lacht Alles, Bursche, Mädchen, grüne Birken, weisse blanke Hütten. Unglücklicherweise stosse ich *vivamente ma con grazia* an einen Stein, und mir entfährt ein leiser Wehruf:



Hier ist er, mit seiner spitzen eckigen Kante. — Möge sich der Leser lustig machen über meine Empfindelei, vorher aber ermessen, ob ich so gar Unrecht habe, die Stelle etwas harmonisch wohlgefälliger zu wünschen. Jedoch übergehen wir das leichte Ungemach (dem durch Hinwegräumen des *a* und durch Hinauflegen des *b* abgeholfen werden könnte) um so mehr, da recht bald der erste heitere Theil der Mazurka versöhnend wieder eintritt und in höchst befriedigender Weise zum zweiten *Più moto* in *A dur* hinleitet. Der Stein des Anstosses mit der spitzen Kante harmonischer Schroffheit ist jetzt aus dem Wege geräumt. Man urtheile:

Fis moll

Muss man sich nicht wundern, in Liszt's Compositionen so manche Härten zu treffen, da wiederum andere Stellen durchaus von sehr ausgebildetem harmonischen und contrapunktischen Feingefühl zeugen? — Wie originell und feingedacht ist in Nr. 2 eines nun folgenden Tonwerks — „Consolations" überschrieben — nicht folgende Schlangenwindung auf dem Hauptseptimenakkord von *E dur*:

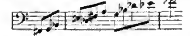


Dahingegen findet sich in der vorhergehenden kurzen Nr. 1, einem Miniaturbildchen voll schwärmerischer Schönheit — zu einer zartgedachten Melodie folgende Harmonisirung:



Ich gebe zu, dass durch das Herunterlegen des *a* in den Bass (Tact 3), also gewissermaassen durch die Vermeidung des stufenweise Nebeneinanderliegens der Töne der Zusammenklang sehr gemildert worden in seiner Schroffheit. Nichts desto weniger glaube ich, dass durch eine Auflösung des *cis* nach *dis* also durch folgende Aenderung etc. ein dem Titel *consolation* mehr entsprechender versöhnlicher Charakter bezweckt worden wäre; es sei denn, dass die Musik hier nach der Intention Liszt's nicht allein tröstend wirken, sondern auch das Hangen und Bangen nach Trost schmerzlich mit hinein verflochten werden sollte.

Noch einmal werfen wir einen Blick auf Nro. 2 in *E dur* zurück und singen in Gedanken die hübsche Melodie mit. Obschon nicht allein der Quartenfortschritt Takt 6, sondern auch das Verweilen des *c* im 5. Takt auf dem *c* im folgenden uns nicht recht behagen möchte, so liesse sich doch wohl nichts weiter erinnern, als dass man statt der häufigen Wiederkehr dieser ersten melodischen Periode nun auch gern einen Gegengedanken begrüsste. Erst nachdem der Componist von der ihm theuer gewordenen Cantilene mit Mühe Abschied genommen, tritt eine Art von Gegenmelodie ein. Jedoch sie wird nur zu einem kurzen Gegensätzchen, zu einem schmalen Nothbrückchen, worüber wir, an dem schwanken Geländer einer Cadenz uns haltend, zum Hauptmotiv wieder zurückgelangen, das uns sehr interessant in den mittlern gesangvollern Theil des Klaviers gelegt ist. — Nachdem wir nur flüchtig noch Nro. 3 im Gondoliere-Charakter, das wirklich anmuthige con grazia Nr. 8, nicht minder Nro. 6 in seiner effektvollen Klavierbehandlung (Gesang mit luftigen kurzen Arpeggio-Akkorden) berühren und sie in ihrer musikalisch schön gehaltenen Form nicht vergessen wollen hervorzuheben, gelangen wir weiter zur folgenden Nummer und horchen dem Sang einer Ballade. Wir finden hier gleich in den ersten Takten des Vorspiels folgende Bezeichnung:



Der *a prima vista* Spieler hat sich entweder mit weggelassenem Grundton und alsdann folgende Bezeichnung oder den verminderten Septimen-Akkord als Grundharmonie zu denken, und alsdann würde so zu schreiben sein:



Wer weiss aber, wie weit meine Pedanterei mich noch treiben würde, sähe ich nicht im Geiste den gluthentbrannten Blick des blondhaarigen Unbekannten. Ich höre seine Stimme, „was ist denn daran gelegen wie's geschrieben, da es doch stets gleichklingend bleibt, so oder so? was liegt an dem enharmonischen Unterschied der beiden verminderten Septimen-Akkorde?" In der That, er fasste mich zur rechten Zeit am Ohrläppchen, denn fast hätte ich über unwesentlichen Sachen das wesentlichere vergessen, das ist nämlich dem Sänger der Ballade meinen Dank zu zollen für das mir bereitete Vergnügen, in ihr eine recht klare, fassliche, gesunde, und doch geist- und gemüthvolle Composition gefunden zu haben. — Nach dem Preludio folgt ein Andantino *con sentimento*.

Diesem folgt die Wiederholung mit veränderter Begleitung; dann ein entsprechender Gegengedanke, ebenfalls wiederholt, wonach das erste Motiv durch Hülfe einer Cadenz, einer wahren Milchstrasse von

kleinen Nötchen, wieder eintritt. Dieses häufige Wiederkehren des zwar träumerischen, aber schönen Liedes gleicht einem Wiegengesang, und man wird nur um an überraschender durch das eintretende Marschmotiv geweckt.

Tempo di Marcia, animato.

Nun folgt später mit mehr bewegter Begleitung das erste $^{3}/_{4}$ Thema, und in einem kurzen *Più moto* mit Benützung der Marschmelodie sehr bald der Schluss des Ganzen, so dass beim Hörer ein recht frischer lebendiger Eindruck zurück bleibt.

Wohin gerathen wir denn nun? Was rauscht uns entgegen? Hochzeitsmarsch und Elfenreigen ziehen an uns vorüber. In der That ein recht glücklicher Contrast! Ich möchte sagen, eine gelungene *Apotheose* Mendelssohns ertönt in der folgenden Nummer: „*Concert-paraphrase*“ betitelt. Ein höcht brillantes Klavierwerk. Liszt führt den grandiosen Marsch mit den machtvollsten Akkorden mit aller Kraft und mit all der reizenden Begleitung auf, die dem Instrument nur zu Gebote steht, nachdem er vorher das Thema in leisen Bassklängen vorangehen liess. Auch Trompetenstösse, Fanfaren sind nicht gespart, da hier dieselben als charakteristische Schilderung des festlichen Glanzes nicht fehlen dürfen. Plötzlich umschwirrt uns Mückengesumme, unsere Schläfen umfängt Sommerschwüle, wir werden an den Beginn der Sommernachts-Traum-Ouvertüre gemahnt. Wirklich schön vereinigt! schön gedacht! — doch noch nicht genug der Ueberraschung. Mitten in diesem traumhaften Schlammer zieht sich *pp* durch jenes Gesäusel das Thema des Hochzeitsmarsches durch. Die Stelle ist zu genial, wir müssen sie vorführen:





Aber das muss gespielt werden wie fein! so fein wie Spinngeweb und Blumenduft. Allmälig erwächst nun dieses duftige Weben zum heranrauschenden Marsch, der dann in siegreichen Trompetenklängen seinen Schluss in der ursprünglichen Tonart *C dur* festsetzt, und einen mächtigen Eindruck zurücklässt — so mächtig, dass unsre Herzen und Ohren vollkommen befriedigt, wohl kaum die nöthige Nerventhätigkeit noch übrig halten um — in die Oper zu gehen und den Propheten von Meyerbeer anzuhören. — Das wird indess auch nicht von uns verlangt, sondern unter dem Titel Illustrationen des Propheten von Meyerbeer sind ganz dem Titel gemäss, in drei Heften, gewissermaassen musikalische Veranschaulichungen aus der genannten Oper gegeben, und diese muss ich noch erwähnen. Sie erfüllen ihren Zweck vollkommen. Näher aber darauf einzugehen, würde in der That eine Aufgabe bilden, der ich gerne jetzt ausweichen möchte, da die gar zu grosse Willkür — — — — — Erstarren fesselt meine Zunge, meine Gedanken stehen still. Es klopft an meine Thür und eine unheimlich tönende Stimme knurrt die Worte: „Mach auf! alter Pedant! Wer hiess dich, mit deinen alt verbrauchten Bemerkungen dich an die genialen Produktionen eines Liszt wagen? dieses Heroen, den ich, den die ganze Welt wie einen Halbgott verehrt?“ — Eisiger Schauer überlief mich, und vor allen Dingen dachte ich nur daran, meine Thür verschlossen zu halten; allein es war unnütz, denn mit einem Male stand dasselbe unbekannte Wesen vor mir, dessen ich schon erwähnte. — Die breiten Schultern bekleidete ein gleissender Frack, die lang gegliederten Hände deckten Glacéhandschuhe, und die kleinen Füsschen waren mit lackirten Stiefelchen angethan. Gott! dachte ich, wie ist er hereingekommen?

Er sieht aus, wie ein Concertgeber — ja, ja! solch ein Wesen dringt überall ein, und wenn es auch durch's Schlüsselloch schlüpfen sollte. Nun hätte ich doch gern gewusst, wen ich vor mir hatte, und zu meinem Erstaunen hörte ich schon die Antwort auf meinen Gedanken.

Er. Der Name thut nichts zur Sache. Sagen Sie mir nur auf der Stelle, wie soll der Satz endigen, in welchem Sie von Willkür in Liszt's „Illustrationen" sprachen?

Ich (etwas stotternd). Nun — sehen Sie — befehlen Sie ein Glas kalten Punsch?

Er. Kalt und und immer kalt — ich nähre mich von Flammen. Antwort begehre ich, weiter nichts.

Ich. Nun, da die überkühnen modulatorischen Uebergänge meinem Ohr so gar fremdartig —

Er. Fremdartig! Bemühen Sie sich doch einmal, ihre Fassungskraft für einen Totaleindruck empfänglich zu machen und stöhern Sie nicht immer wie ein Steueraufseher nach Contrebande.

Ich. Sollte es aber nicht ein besonderer Vorzug eines jeden Musikstücks sein, auch beim ersten Eindruck wohlgefällig zu wirken, und wie passt dazu unter andern auch der rasche und häufige Tempowechsel?

Er. Wohlgefällig? wie? wenn denn nun der Componist eben die tragische Zerrissenheit hat darstellen wollen? Tempowechsel? Wollen Sie stets gleiche Widerkehr des Rhythmus? Gehen Sie auf den Tanzboden.

Ich (mich verbeugend). Ich tanze nicht, doch ich verstehe Sie. Sie wünschen die Aufführung der Oper gewissermaassen auf dem Klavier, gleichsam wie ein grosses Lied ohne Worte, wiedergegeben?

Er. Allerdings! — ich sehe, Sie fangen an, mich zu begreifen.

Ich. Leute, die den Propheten nicht kennen, mögen es erwünscht finden, auf diese Art damit bekannt zu werden, obschon ich dächte, dass in neuerer Zeit diese Art von Fantasieen (eigentlich *potpourri's*), wo ein Themachen das andere todtschlägt, von einem bessern Geschmack, von einer wirklich musikalischen edlen Richtung verdrängt werden dürften. —

Er. Ja! ja! ich kenne Ihren Geschmack: Gesang, Melodie, Harmonie, alles recht Generalbassmässig zugestutzt, und wenn einmal ein Fehlerchen, ein Querstand, eine Quintenparallele oder sonst was mit unterläuft — hu! — welches Frösteln, welch Nervenzacken! Fürchten Sie denn nicht an Ihren eignen Grimassen zu sterben?

Ich. Aber hören Sie mich doch, ich meine ja das nicht allein, und will gern der Poesie ihre Geltung lassen in der Musik, und wünsche sogar ihr freies Walten und Schalten auch mit allen ihren Fehlern, wenn sie denn einmal nicht zu vermeiden.

Er. Nun dann lassen Sie auch Liszt gelten in dem freien Schalten und Walten seiner Fantasie.

Er wollte gehen, aber ich hielt ihn zurück, denn er fing an mir interessant zu werden.

Er. Lass mich zurückwandern in das Reich der Schatten, in das Reich der Vergessenheit. Ich war Pianist auf Erden (ein wehmüthiger Zug legte sich bei diesen Worten um seine Lippen), *quasi* ein Abkömmling irgend eines alten Paladins in der Zeit des Faustrechts. Soviel ist gewiss, dass ein ritterlicher Geist in meinen Körper fuhr. Sie wollen meinen Namen wissen? Ich habe mich bereits genannt: eine Legion lebt noch unter meinem Namen — das Klavier ist unser Kampfplatz, und Sie sollen uns unsern Adler nicht rauben!

Weg war er. Aber in meinem Flügel begann es wunderlich zu rauschen und zu brausen. Hastig griff ich nach dem Hut und stürzte ins Freie.

A. Z.

Berliner Briefe.

Den 26. Januar.

Wenn ich Ihnen über die Sinfonieconcerte dieses Winters noch nichts berichtet habe, die den eigentlichen Schwerpunkt unseres musikalischen Lebens bilden, so hat dies darin seinen Grund, dass bis jetzt, im Laufe von vier Concerten, noch kein einziges neues Werk zur Aufführung gekommen ist. Man würde Unrecht thun, die Schuld davon auf Tauhert, den verdienten Leiter der Sinfonieconcerte, zu schieben; es liegt dies vielmehr an der etwas allzu grossen Starrheit unseres Publikums. Berlin, das in allen andern Verhältnissen sich so leichtfertig und unsicher zeigt, hat in Allem was Musik betrifft, einen ganz entgegengesetzten Charakter, und eine grössere Orthodoxie, eine grössere Abneigung, das Neue auch nur kennen zu lernen, lässt sich kaum denken. Wir können es nicht ganz tadeln, dass man der Gefahr ausweicht, sich durch das Anhören unreifer Werke den Geschmack zu verderben; und es lässt sich nicht leugnen, dass im Allgemeinen diejenigen, die alles Profane von sich fern halten, zu einer grösseren Feinheit und Sicherheit des Geschmacks gelangen; aber die Lebenden oder wenigstens die Zukünftigen (und auch diesen wird durch strenges

Ausschliessen der Gegenwart die Bahn gehemmt) haben auch ihr Recht, und nach so langer Enthaltsamkeit, nach so langer Einsperrung müsste Berlin es sich doch wohl zutrauen, Werke, die nicht ersten Ranges sind, hören zu können, ohne dass es Schaden an der Seele nähme. Aus diesen Gründen namentlich war der in diesem Winter beabsichtigte, aber noch nicht zur Ausführung gekommene Plan, einen Cyclus von Concerten nach dem Muster der Gewandhaus-Concerte zu arrangiren, ein sehr glücklicher, die lebenden Componisten würden zu ihrem Recht und die grosse Zahl von Musikfreunden, denen es nicht vergönnt ist, zu den Concerten der Königl. Kapelle Zutritt zu erhalten, zu Plätzen gekommen sein. Für die Direction dieser Concerte waren Dorn und Stern in Vorschlag gebracht; vorläufig aber ist, wie gesagt, die Ausführung des Planes verschoben worden. Dafür zieht ein anderer Cyclus von Concerten jetzt die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Der Domchor, der bisher nur in der Kirche und ausnahmsweise in Salon-Concerten sich hören liess, hat nun den Anfang mit selbstständigen Concerten gemacht, die in Betreff der Zahl der Abonnements einen eben so glänzenden Erfolg gehabt haben, wie die Sinfonie-Soiréen der Königl. Kapelle. Das Programm und die Einrichtung dieser Concerte ist so, dass jedesmal zwei grössere Instrumental-Compositionen (selten gehörte Quintette, Sextette u. s. w. von Beethoven, Mozart, Hummel u. A.) mit den Vorträgen des Domchors, die ausschliesslich der Kirchenmusik angehören und *a capella* gesungen werden, abwechseln. Der Erfolg des ersten Concertes hat bewiesen, dass das Publikum für diese ernste Unterhaltung befähigt ist; an gutem Willen, Werke von gediegenem Werth zu hören, selbst wenn sie anstrengend und schwer zugänglich sind, fehlt es in Berlin nicht; und ausserdem ist, wie das Kölner Publikum ja aus eigener Erfahrung weiss, der sinnliche Reiz in dem Gesang des Domchors so gross, dass dadurch auch die schwerste Speise geniessbar wird. Wir zweifeln daher nicht, dass diese Concerte dauernden Erfolg haben werden, und dies zu grossem Vortheil der Kunst. In Zeiten, wie die jetzige, die einen grossen Wendepunkt in der Geschichte der Kunst bilden, in solchen Zeiten, wo es alle Weiterstrebenden fühlen, dass auf den geebneten und breitgetretenen Bahnen ein Weitergehen unmöglich, das Wie des Fortschritts aber räthselhaft ist, — in solchen Zeiten ist es unerlässlich, dass wir die ganze Strecke, die bis jetzt zurückgelegt worden, noch einmal in unserm Geiste überschauen. Die Entwickelung hat uns weiter und weiter geführt, über dem Neuen und Neuesten haben wir das Alte vergessen, die herrlichsten Schätze alter Zeit liegen vergraben. Wenden wir uns zu diesen zurück, so wirken sie als etwas Neues auf uns ein, sie erfüllen die Fantasie mit neuen Ideen, sie werden ein bewegendes Element für das in unserm Bewusstsein bereits Vorhandene, wenn dieses in Starrheit und Stillstand gerathen, ein bestimmendes und begrenzendes, wenn es in Gährung und Verwirrung übergegangen ist. Aus diesem Grunde giebt man jetzt die komischen Opern von Dittersdorf, Mehul und Fioravanti (die Dorfsängerinnen sind jüngst im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater gegeben worden), und die Musik der Gegenwart wird ihren Vortheil aus dieser Erneuerung zu ziehen wissen. Von noch weit grösserer Bedeutung aber wird die Wiederbelebung der alten Kirchenmusik sein, die namentlich in den Zeiten der neapolitanischen Schule Werke hervorgebracht hat von eben so hinreissender sinnlicher Schönheit, Klarheit und Bildung der Form, als tiefem innern Ernst. Dass solche Werke vergessen wurden, ist ein schlagender Beweis von der einseitigen Richtung, die im vorigen Jahrhundert zu Gunsten der Instrumentalmusik, zu Gunsten der Ueberfeinerung, des Farbenreizes und romantischer Seltsamkeiten eingeschlagen wurde; und gerade der nächsten Zukunft dürfte es vielleicht vorbehalten sein, zu einem Ziele hinzustreben, das alle bisher einseitig verfolgten Wege in sich aufnimmt. Der Verfall dieser Musikgattung hängt mit dem Verfall des Gesangs zusammen; und darum bedurfte es zuvörderst eines Instituts, wie der Domchor es ist, um jene kirchliche Gattung zu neuem Leben zu erwecken. Der Domchor und seine Concerte sind mehr, als ein einzeln dastehendes Faktum; von diesem Keim aus wird sich, wie wir hoffen, in ganz Deutschland ein ganz neues gesangliches Leben entfalten, für die praktische Musik aber werden neue Bahnen geöffnet werden. An manchen Enden Deutschland's regt sich neues Leben, und es mag möglich sein, dass Wagner's Theoreme und praktische Versuche für die Neugestaltung der Musik wirkungsreich sein werden; aber auch hier ist etwas, was praktisch eingreifen wird, und vielleicht noch in viel ausgedehnterer Weise, als jeder Versuch eines Einzelnen, als überhaupt jeder Versuch, der nicht auf ausgedehnter Kenntniss der klassischen italiänischen Kirchenmusik beruht. — Das Programm des ersten Concertes enthielt zwei Stücke von Palestrina (*Kyrie* aus der Marcellus-

Messe und ein Chor „wie der Hirsch schreit“), zwei Stücke von Durante und Lotti, einen Psalm von Mendelssohn und einen Chor von Haydn. — Schliesslich berichte ich Ihnen über eine Privat-Matinée Ihres Landsmannes, des vorzüglichen Pianisten Steifensand, die bedeutend besser war, als die meisten unserer öffentlichen Salon-Concerte. Ausser dem Quintett von Schumann, das vorzüglich ausgeführt wurde, hörten wir Compositionen von Mendelssohn, Schubert, u. A. und drei höchst gefällige und zarte Lieder für Männerquartett von der Composition des Concertgebers selbst, deren weitere Verbreitung nur zu wünschen ist. Unter den Mitwirkenden trat eine junge Dilettantin hervor, Schülerin unseres Gesanglehrers Teschner, der durch Gründlichkeit und geschickte Stimmbehandlung sich den Ruf erworben hat, der erste seines Faches in Berlin zu sein.

G. E.

Beurtheilungen.

Th. Pixis. Six Mélodies de Meyerbeer, Dessauer, Kücken, Jenny Lind pour le Violon avec Accompagnement de Piano. Op. 2. Liv. II. Preis 25 Sgr.

Pixis, welcher als eleganter Violinspieler mit allen Vorzügen und Eigenthümlichkeiten seines Instrumentes auf's Innigste vertraut ist, liefert uns hiermit geschmackvolle Transscriptionen des durch Jenny Lind allbekannt gewordenen norwegischen Schäferliedes, einer Serenade und eines Nocturno v. Kücken und Dessauer, welche jedem Geiger Gelegenheit geben, sich, namentlich im geschmackvollen Vortrage der Cantilene in das günstigste Licht zu stellen. Doch ist auch die Forderung an eine nicht unbedeutende Technik des Vortragenden gestellt, da es an Doppelgriffen, Flageolettönen und dgl. nicht fehlt. Sei das Heft somit bestens empfohlen.

Julius Otto. 1. Auf dem Wasser. 2. Im Freien. 3. Auf den Bergen. Drei leichte Rondo's zu 4 Händen. Leipzig, bei Merseburger. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Der Componist, der bis hieher die Produkte seiner Muse ausschliesslich nur Männern vindicirt hat (man erinnere sich der bedeutenden Anzahl seiner Männerchöre), lässt sich diesmal bis zur lieben Jugend herab, indem er ihr vorliegendes Werk zugeeignet hat. Allerdings konnte eine passendere Dedication kaum gefunden werden, wie der Inhalt des Heftes erweis't, denn kindlich und gar jugendlich ist die Erfindung, der Ideengang, und nicht minder die gesammte Anschauung mit welcher der Tondichter die gewählten Stoffe behandelt. Vergessen darf jedoch nicht werden, dass der Componist, was das rein Formelle anlangt, sich wiederum als ein gewandter Musiker offenbart, wie dies auch nicht anders zu erwarten war. Die den einzelnen Stücken gegebenen Ueberschriften veranlassen uns übrigens noch zu der mehr wahren als erfreulichen Bemerkung, dass allerdings diese Schöpfungen unter Umständen genussreicher „im Freien“ und „auf den Bergen“ (aber doch nur auf hohen) sein dürften, als in geschlossenen Räumen.

Sechstes Gesellschafts-Concert im Casinosaale,

unter Leitung des k. M.-D. Herrn Fr. Weber.

Dinstag den 3. Februar.

Die Direction der Concert-Gesellschaft hatte an diesem Tage eine musikalische Feier von F. Mendelssohn's Geburtstag (3. Febr. 1809) veranstaltet. Ein sinniger Prolog von Rod. Benedix leitete sie ein und auch an äusserer Symbolik, der Büste Mendelssohn's in einer Laube von Immertellen und dgl. fehlte es nicht. Sämmtliche Musikstücke waren von des verewigten Meisters Composition: Ouvertüre zu Ruy-Blas, Sopran-Arie: „Höre Israel“ aus dem Elias (Frl. Veith), das Violinconcert (Herr C. M. Hartmann), der 114 Psalm: im zweiten Theil *Ave Maria* (achtstimmig) und die Sinfonie Nr. 3 in *A moll*.

Bei der Feststellung dieses Programms schien zum Theil auch die Rücksicht auf Compositionen, die hier noch neu waren, wie die Ouvertüre und das *Ave Maria*, obgewaltet zu haben. Wir tadeln das nicht, wiewohl uns ein historischer Faden, der von einer der drei ersten grossen Ouvertüren über den Höhenpunkt des „Paulus“ bis zum „Elias“ hin geführt hätte, lieber gewesen wäre. Am meisten vermissten wir eine Erinnerung an den Claviercomponisten und Clavierspieler Mendelssohn, welche sich z. B. durch den Vortrag des *Capriccio* in *H moll* oder der *Serenade* und *Allegro giojoso*, welches soviel wir wissen hier ebenfalls etwas neues gewesen wäre, hätte erzielen lassen, zumal da wir hier so treffliche Pianisten besitzen. Indess, was jetzt da war, war gut und wurde durchweg gut ausgeführt und das bleibt am Ende doch die Hauptsache.

Die Ouvertüre zu Ruy-Blas rührt aus der kräftigsten Schaffungsperiode Mendelssohn's her, sie ist Anfang 1839 geschrieben, ein frisches, lebendiges Musikstück, klar und in's Ohr fallend, von ganz anderm Charakter, als die romantischen Tongemälde, welche uns die frühern Ouvertüren und dann auch wieder die *A moll* Sinfonie geben. Sie gefiel mit Recht sehr, was bei der feurigen Ausführung nicht anders sein konnte. Fräulein Veith sang die oben genannte Arie mit dem vollen schönen Ton ihrer herrlichen Stimme, welche sogar über die schlechte Akustik des Casinosaales triumphirte. Für die Krone des Abends müssen wir aber unseres Hartmann's Vortrag des trefflichen Violin-Concerts erklären. Das in jeder Hinsicht gediegene Spiel dieses Künstlers, der volle, markige Ton der Spohr'schen Schule, die richtige, wir möchten sagen ächt deutsche Auffassung, der seelenvolle, von aller Affectation entfernte Ausdruck desselben rechtfertigten vollkommen den enthusiastischen Beifall, zu welchem unser Publikum nur selten übergeht. — Der 114. Psalm „Da Israel aus Aegypten zog“ war für den Chor ein Prachtstück: der frische Klang der acht Stimmen

machte sowohl im *forte* wie im *piano* (bei welchem vorzüglich der Tenor zu loben war), einen herrlichen Eindruck. Auch die schwierige Ausführung des *Ave Maria* gelang gut: das Tenorsolo lag gut in der lieblichen Stimme des Hrn. Püte, der mit vorzüglicher Sicherheit intonirte und seinem Vortrag eine schöne Farbe zu geben wusste.

Die Ausführung der Sinfonie war meisterhaft und belohnte die Pietät, mit welcher der Dirigent ihr sorgfältiges Studium geleitet hatte. Es lässt sich aber nicht leugnen, dass nach allem bereits vorhergegangenen selbst der musikalisch gebildete Zuhörer am Ende einer gewissen Abspannung erlag, welche dies Tongemälde mit seinem elegischen Charakter nicht wieder zum Aufschwung zu bringen vermochte. Wir gestehen übrigens, dass uns die Grundidee, welche dem Componisten bei dieser Sinfonie vorgeschwebt haben mag, bis jetzt noch ein Räthsel ist.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Hr. L. Ferry, Professor des Gesanges und Dirigent des Orchesters in Lüttich, hat dem hiesigen Männergesang-Vereine einen Chor, betitelt „*Le Lachersee*“ gewidmet. Diese Aufmerksamkeit gewinnt dadurch an Werth, weil der Componist einer der Richter war, welche im vorigen Sommer dem Vereine in Antwerpen zweimal den ersten Preis zuerkannten.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 85. **Cöln**, den 14. Februar 1852. **II. Jahrg. Nro. 33.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Umschau in Franz Liszt's neuesten Compositionen.

II.

(S. die vor. Nr.)

Im Freien kühlte mich die Februarluft wohlthätig ab und ich erinnerte mich, dass die Zeit einer Musikunterrichtsstunde da sei. Ein verstimmtes Klavier, ein stümperhafter Schüler — welch treffliche Elemente zum Geisterbannen! Kömmt mir der unheimliche Blonde noch einmal in die Quer, so werde ich ihn mit einigen stotternden Tonleitern in Terzen und Sexten empfangen und um etwas weniges Klavierunterricht bitten — dann dreht er mir sicherlich den Rücken.

Nach überstandener Qual kehrte ich mit Sehnsucht in mein Musikzimmer zurück. Der Flügel hatte sich ebenso beruhigt, wie ich selbst, und ich griff mit neuem Muthe zu zwei Heften von Fr. Liszt's *Rhapsodies hongroises*, die auf dem Instrumente lagen. Nummer 1 führt uns durch eine schöne recitativisch gehaltene Einleitung in *Cis moll* zur ersten Melodie in *E dur*, in welcher Tonart auch das *Allegro animato* des Finale's erklingt, nachdem sich noch ein Paar andere Melodien, mit dazwischen gestreuten Recitativen, in verwandten Tonarten bewegt haben. Eine vollständige Auseinanderlegung der musikalischen Form würde den Leser ermüden. Ich kann mir aber nicht versagen, die erste Melodie herzusetzen:

Andante.

E dur.

A dur *Fis moll*

D dur *G moll* *Dom. E moll*

etc.

Es liegt etwas aussergewöhnliches darin, eine interessante Melancholie, in welche nur einmal (da wo wir oben abbrachen) ein lichtstrahlendes *G dur* eintritt, das aber sogleich wieder nach *Cis moll* zurücksinkt, wie das Aufflammen einer Hoffnung vor dem Untergang; die Melodie schliesst dann auf einem sich wie ein Seufzer aufwindenden harmonischen Gang in *Cis dur*. Dennoch kann ich mich nicht überwinden folgende Bemerkung zu unterdrücken. Mag diese Melodie, so wie die beiden spätern Motive, nun ursprünglich national *) vorhanden, oder nur national gedacht sein, der modulatorische Gang nach *G moll* entfernte mich von ihrer klaren Fassung und machte zugleich mit dem folgenden Takte in *E moll* einen Eindruck auf mich, der selbst den Eintritt des *G dur* schwächte und den ich lange nicht verwischen konnte. — Nach dem *Cis dur*-Schluss beginnt die Melodie von neuem (eine Octave höher) mit reizender Begleitung; dann führt uns derselbe Faden, zum dritten Male mit geschickt angebrachten

*) Wenn der Titel „Rhapsodien" im antiken Sinne zu fassen, so wäre wohl anzunehmen, dass es sich hier um wirkliche Volksweisen, entweder vollständig oder fragmentarisch, handelt.

Imitationen variirt, nach *Des dur* zum zweiten Haupt-Thema in ⅜ Takt, welches mit steta veränderten anmuthig verschlungenen Begleitungs- und Umschreibungsfiguren und Trillern fort klingt, bis mit neu weckender Kraft das rhythmisch scharf markirte *Allegro animato* (*E dur* ⅜ Takt) mit dem dritten Thema beginnt und das Finale bildet, in welchem der markige, fast trotzige Tritt mit Spornengeklirre daherhallt, und dann nach leisen Anklängen der ersten klagenden Nationalmelodie, welche von Terzengängen im *staccato* und *pianissimo* wie von einem Blüthenschnee begraben werden, im *Allegro risoluto* sich Alles in den Bügel schwingt und zuletzt im *Presto* über die Pusten jagt, dass die Erde dröhnt. Das Ganze wirkt in seinen eigenthümlichen Verbindungen melodischer, wenn auch in sich selbst unvollständig entwickelter Perioden, in seinen geistreichen harmonischen Wendungen und der glänzenden Behandlung des Instruments ausserordentlich günstig und muss namentlich unter der leichten Behandlung einer Meisterhand electrisiren.

Dasselbe gilt auch von Nr. 2, deren melodischer Anfang schon das musikalische Interesse erregt. Ein schöner, einfach und natürlich gehaltener Klagegesang in *Cis moll* folgt als Hauptmotiv einer kurzen Einleitung in *Cis dur*, welche mit einem wilden, trozzigen Wesen die Melodie häufig unterbricht und sich selbst und diese zu erhöhter Bedeutung emporträgt. Ueberhaupt ist die zweite Rhapsodie ein vollkommnes Seitenstück zur ersten, nicht bloss in der Art der Behandlung der Thema's, sondern auch in allen andern Beziehungen, z. B. dem Wechsel der Begleitungsfiguren u. s. w. — selbst der innere leitende Gedanke scheint bei beiden aus einer und derselben Intention hervorgegangen zu sein. Auch hier verscheucht am Ende der leichte, heitere Sinn die wehmüthigen Erinnerungen. Ein keckes *Vivace* ⅜ Takt mit einem Motive aus der ersten Melodie verharrt zwar noch in *Fis moll*, kündet indess schon durch sein lebhaftes Tempo den Uebergang zu einer capriciös muthwilligen Ausgelassenheit an, die denn auch bald auf dem steinigen Boden von *Fis dur* über Stock und Block nicht etwa mit plumper Ungeschicktheit, sondern mit listiger, neckisch dreister Gewandtheit dahin hüpft und unsere Augen mit tausenderlei Gaukeleien überrascht. Unsere Augen sage ich, welche die blosse Durchsicht schon blendet: lässt man nun gar Alles klingen (ja, Alles, das will viel sagen!), so vergeht einem wie man zu sagen pflegt Hören und Sehen. Weg wünschen möchte man in dem frischen, sprudelnden Finale die wenigen Stellen, die einen Anflug von Gewöhnlichem haben, auch kann ich mich mit den harmonischen Zusammenklängen, welche von chromatischen Gegenbewegungen herbeigezwungen werden, eben so wenig freundlich verständigen als mit den kühnen Harmonien, die sich in der 1. Rhapsodie S. 13 auf dem Orgelpunkt auf *H* herumtummeln. Wer aber dergleichen Dinge bei dieser Gattung von Musik zu streng rügen wollte, der würde sich an dem, was in ihr wirklich originell und genial ist, versündigen.

Eine nicht so bedeutende, aber doch auch recht anziehende Gabe sind unter dem Titel *Glanes de Woroninge* folgende drei Compositionen: 1. *Ballade ukraine*, (*H moll*). 2. *Mélodies polonaises* (*As dur*). 3. *Complainte* (*Cis moll*). Sie sind der jungen Prinzessin Marie von Saya-Wittgenstein gewidmet. Wenn auch nicht hervorstechend durch besondere Eigenthümlichkeiten, fesseln sie doch durch melodiöse und prunklose Einfachheit, die nur selten von schwierigern Passagen und Cadenzen unterbrochen wird. Vielleicht dürfte die Bemerkung nicht überflüssig sein, dass in dem *Allegretto amoroso* (Nr. 2) die walzerähnliche Stelle nicht zu schnell zu nehmen sei, weil sie sonst an dem beabsichtigten Charakter verlieren würde.

Zuletzt schauen mich noch „Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte“ an, und mit so schwärmerischen Augen, dass ich nicht von ihnen loskommen kann, ohne ihnen ins Antlitz zu schauen. Es sind Uhland's „Hohe Liebe“ und „Gestorben war ich vor Liebeswonne“ und Freiligrath's „O lieb' so lang Du lieben kannst“; Liszt hat ihnen Töne gegeben, deren Anmuth uns wie Frühlingshauch anweht. Die Sinn- und Innigkeit der Worte ist durch den Gesang und die Begleitung musikalisch so wiedergeboren, Poesie und Musik durchdringen sich so, dass man nicht weiss, wem man den Preis zuerkennen soll. Wir gestehen, dass uns noch keine Liedercomposition von Liszt so erwärmt hat, wie diese, obgleich sie mit weit weniger Aufwand von musikalischen Mitteln ans Licht gebracht ist, als die frühern; vielleicht gerade deswegen: es ist nicht die künstliche, nein die rein natürliche Entfaltung des Kelches der Rose, der Blume der Liebe. Das reizende Gedicht von Freiligrath, gewiss das schwierigste für die musikalische Behandlung — die beiden andern sind fast schon Musik — ist ganz trefflich in Tönen vergeistigt; aber es erfordert eine Stimme, die Höhe und Tiefe hat, Höhe des Tons und Tiefe des Gefühls. Die Worte: „und hüte Deine Zunge wohl!

bald ist ein hartes Wort entfloh'n!" sind sehr sinnig mit melodischen Zwischenspielen recitativisch behandelt, und bei der Wiederholung der ersten melodischen Periode „O lieb' so lang Du lieben kannst" am Schlusse erklingen über der sanft wogenden ursprünglichen Begleitung in der Höhe harmonische Accorde, welche ihr einen Reiz verleihen, wie ihn nur Liszt dem Pianoforte zu entlocken weiss.

Können wir es ihm verdenken, dass er diese seine eigenen Melodien uns in einem andern Hefte als drei Notturno's unter dem Titel „Liebesträume" für das Pianoforte allein, nicht übertragen, sondern noch einmal überdichtet hat? Nein, wir sagen ihm herzlichen Dank dafür. Die Gedichte sind jeder Nummer vorgedruckt; wem die Sängerin oder der Sänger fehlt, der mag sich allein in stiller Nacht in diese Träume versenken — ein Nachen trägt ihn auf sanft bewegtem Wellenspiegel dahin,

Der Schiffer fasset in Gedanken
Das Ruder kaum, und lässt ihn schwanken.

Werfen wir einen Rückblick auf alle die erwähnten Tondichtungen, so müssen wir es aussprechen, dass es uns scheint, als habe sich Liszt als Componist, bei aller Bewahrung seiner Eigenthümlichkeit in der Behandlung des Pianofortes, in eine höhere, klarere Region erhoben. Es ist nicht mehr der himmelstürmende Titane, der den Ossa auf den Pelion thürmt: die Musen haben ihm die lieblichern Pfade zum Olymp gezeigt und er folgt ihren Winken.

Austin.

Neue Oper von Heinrich Marschner.

Hannover, 28. Januar.

Die Aufführung einer neuen deutschen Oper gehört unter die Ereignisse, zumal wenn ihr Componist nicht zu denen gehört, welche sich die ersten Sporen zu verdienen haben, sondern zu den Rittern, deren Namen und Wappen längst mit Ehren bekannt sind. Die Nachricht, dass H. Marschner nach einer langen Unterbrechung wieder mit der Composition einer Oper beschäftigt wäre, erregte in der musikalischen Welt freudige Theilnahme. Wusste man doch, dass man ein Werk deutschen Fleisses, deutscher Gediegenheit, deutscher Gefühlsweise erhalten würde. Ob sich aber die schöpferische Kraft der Jugend noch bewähren würde, daran wurde hie und da gezweifelt; wenn gleich der Quell seiner Melodien in Liedern fort und fort sprudelte, so waren Manche doch besorgt, ob Marschner's Geist noch die gehörige Kraft und Frische für die Durchführung einer dramatischen Musik besitzen möchte.

Nun, diese Zweifel und diese Besorgnisse sind durch die wiederholte Aufführung der Oper „Austin" auf eine glänzende Weise widerlegt worden. Sie wurde am 25. und 27. Januar auf der hiesigen Hofbühne gegeben und der Erfolg war ein vollständiger und durchgreifender. An beiden Abenden war die Zuhörerschaft sehr zahlreich, folgte der Vorstellung mit dem lebendigsten Interesse, nahm sämmtliche Nummern freundlich, die meisten aber mit grösstem Beifall auf und sprach ihr Gesammturtheil in einer für den Componisten sehr ehrenvollen Weise durch mehrmaligen Hervorruf aus.

Der Held der Oper ist Erbe von Bearn, im fünfzehnten Jahrhundert. Eine starke Partei macht ihm sein Recht streitig, sein Erbtheil wird ihm, so wie seine Geliebte Corisanda entrissen, Verhältnisse zwingen sie, dem Connetable ihre Hand zu reichen. Austin siegt über seine Gegner im Felde, allein Corisanda findet er dem heimlichen Haupte derselben bereits vermählt. Der Connetable sinnt auf das Verderben des Königs und versucht ihn durch eine vergiftete Flöte zu tödten (!); allein Austin wird gerettet und auch mit der Geliebten vereinigt, da ihr Gatte ein Opfer der Volkswuth geworden. Die Liebe Austin's auf der einen, die Rachepläne der Gegenpartei auf der andern Seite bilden die Hauptelemente der dramatischen Handlung. Indess leidet der Text an manchen Unklarheiten; es ist darin etwas von dem geheimnissvollen Dunkel *à la* Robert der Teufel: ein tiefer Bass, Bermudez, spielt die Rolle des Bertrand oder Mephistopheles. Ueberhaupt ist der Text mehr nur ein Mittel für den Ausdruck der musikalischen Gedanken, als ein integrirender Bestandtheil des Werkes. [Das ist aber schlimm!]

Die Musik Marschner's ist aber dafür um so klarer, durchweg verständlich und fasslich, von gelehrter Breite wie von Oberflächlichkeit oder fragmentarischer Kürze gleich weit entfernt. Mit vielem Geschick sind die grossen dramatischen Momente der Handlung als Hauptsache erfasst und ragen über andere unbedeutendere Theile des Werkes hervor. Seinen Schwerpunkt hat es im zweiten Akte. Die Krönung Austin's soll im Dome vollzogen werden: Alles ist versammelt, nur der Erzbischof wird durch die Ränke der Gegenpartei verhindert zu erscheinen; da setzt sich Austin selbst die Krone auf. In diesem Finale zeigt sich wiederum ganz und gar der Meister der dramatischen Musik, es ist ein vollkommnes Kunstwerk. Orgelklang leitet es ein, dann

folgt ein ausgezeichnet schöner Chorgesang ohne Orchesterbegleitung; der Hass der Parteien bricht los und droht zu blutigem Streit zu führen, welchen Corisande hemmt und den heiligen Ort vor Entweihung schützt. Ueberhaupt sind alle mehrstimmige Musikstücke und die Chöre ganz vorzüglich gearbeitet und von grosser Wirkung. Vor allem zu rühmen ist, dass das melodiöse Element durchaus nicht vernachlässigt ist, wie es sich freilich von dem Tondichter so herrlicher Lieder und so vortrefflicher Quartette für Männergesang nicht anders erwarten liess. Das melodische Element ist so stark vertreten, dass schon dadurch der Erfolg der Oper überall gesichert ist. Freilich fehlt es nicht an Schwierigkeiten der Ausführung, sowohl in den Ensemblestücken als in den Einzelgesängen, und wenn sie bei den hiesigen Aufführungen weniger hervortraten, so war dies die Folge des trefflichen Einstudirens der Oper durch den Componisten selbst, und der Begeisterung, mit welcher sich die sämmtlichen Darsteller dem Werke hingaben. In Bezug auf die Besetzung der Rollen stellt die Oper nur diejenigen Forderungen, welche man an eine jede Bühne machen muss, welche überhaupt im Stande ist Opern zu geben. Zwei Soprane (Corisanda und ihre Schwester Blanca), ein erster Tenor (Austin), ein zweiter (Joan, Blanka's Geliebter), ein Bariton (der Connetable) und ein tiefer Bass (Bermudez) sind die Hauptpartien. Die Chöre bedürfen allerdings einer starken und guten Besetzung. Dass auch dem Orchester eine bedeutende Aufgabe gestellt ist, bedarf bei einem Meister der Instrumentation wie Marschner keiner besondern Erwähnung.

Der erste Eindruck der Oper ist ein so günstiger gewesen, wie er nur um des hochverdienten Componisten und um der deutschen Bühne willen gewünscht werden konnte. Der Darstellung gebührt alle Anerkennung: Frau Nottes (Corisanda) und Herr Sowade (Austin) verdienen besondere Auszeichnung.

***

Berliner Briefe.

Den 8. Februar.

Ich habe Ihnen diesmal von verschiedenen neuen Werken zu berichten, die bei uns zur Aufführung gekommen sind. Wollte ich dabei einen sehr hohen Standpunkt einnehmen, wollte ich danach fragen, ob wesentlich Neues und Unerhörtes in der Erfindung zu Tage gefördert ist, so würde mein Urtheil freilich ziemlich absprechend ausfallen müssen; aber eine Kritik dieser Art — und leider gehen die meisten Kritiker von solchen Gesichtspunkten aus — ist, obschon sie glaubt positiv zu sein, dennoch in fast jeder Beziehung negativ. Denn es ist ein Irrthum, zu glauben, dass die productive Kraft dadurch geweckt werden könne; das positive Schaffen und Hervorbringen wird durch Kritik und Bildung nicht erreicht, Kritik und Bildung können nur dahin wirken, die productiven Talente in eine gesunde Bahn hineinzulenken. Darum ist es die Aufgabe der Kritik, die Reinheit des Stils zu mehren, und zwar nicht des Stils *in abstracto*, sondern des Stils, der für jede bestimmte Gattung der richtige ist. Wir wären nicht so reich an allen möglichen Verirrungen und Verzerrungen, wenn nicht seit langer Zeit Publikum und Presse Neues über Neues gefordert hätte. Die Musiker hätten darauf antworten sollen: gewöhnt euer Ohr und euern Sinn an die feineren Abweichungen und Abstufungen, die innerhalb der üblichen Formen möglich sind und sich ganz von selbst einfinden; wer weiss es denn überhaupt, ob wesentlich neue Richtungen in der Musik ohne Gefahr des gänzlichen Verfalls noch möglich sind; und wenn sie möglich sind, so sind sie nur dem möglich, der von Anfang an dies Neue in seinem Innern trug, der es nicht künstlich zu erzeugen, sondern nur zu entwickeln brauchte. Von diesem Standpunkt aus wird man der Messe ihres Landsmannes Emil Naumann (ein Enkel des berühmten Dresdener Kapellmeisters, des Schöpfers der Cora und des Vater Unsers, am Domchor als Componist angestellt) die höchste Anerkennung zollen müssen. Sie hält im Ganzen den modernen katholischen Kirchenstil in der Weise fest, wie er sich etwa bei Cherubini findet, verschmäht also dramatischen Aufschwung und äussere sinnliche Effekte, namentlich auch in der Instrumentation, keineswegs, hält sich aber von den norddeutschen Fehlern der Sentimentalität sowohl als der Trockenheit frei; sie ist nicht durchweg ernst und feierlich, aber frisch und gesund, sie nähert sich der allgemein menschlichen Empfindungsweise. Von dem Vorwurf des Eklekticismus können wir Naumann nicht ganz freisprechen, d. h. von dem Vorwurf, dass die verschiedenen Elemente, die er mit Recht zu vereinigen gesucht hat, nicht selten unvermittelt neben einander auftreten, und so sind denn auch die einzelnen Abschnitte der Messe nicht stets aus einem Gusse geschaffen; die erste Nummer, das Kyrie, möge ihm selbst Muster der Formstrenge sein, die wir überall durchgeführt wünschen möchten. Viel weniger günstig können wir

über ein älteres, schon zweimal in Berlin aufgeführtes Oratorium „Christus, der Friedensbote" urtheilen, das in diesen Tagen zum dritten Mal zur Aufführung kam; es ist eine sehr abgeschwächte Copie der Mendelssohn'schen Oratorien, vielleicht noch eine der besseren; aber der Stil Mendelssohn's ist zu subjectiv und hat nur ein persönliches Recht; er hat nicht die nöthige innere Kraft und allgemeine Bedeutung, um Nachahmungen zu vertragen. In einzelnen Chören zeigt Naumann auch hier schon viel Formtalent; aber die Unruhe und Zerflossenheit des Stils, die bei Mendelssohn durch persönliche Liebenswürdigkeit verdeckt ward, kommt hier in ihrer ganzen Unliebenswürdigkeit zu Tage. Nur die herrliche Ausführung der Altsoli's durch Frl. Johanne Wagner, die im Concert mit der angebornen Fülle und Weichheit des Tones Adel des Vortrages sehr wohl zu vereinigen weiss, machte uns auch diesen Abend zu einem nicht ganz genosslosen; die Ausführung der Messe durch die Singakademie, unter Naumann's eigener Direktion, liess viel zu wünschen übrig. Zugleich mit der Messe führte die Singakademie eine neue Composition Taubert's, die des Klopstock'schen Vaterunsers, auf. Taubert ist eine so feine und zarte Natur und in der Détailmalerei zugleich so geistreich, dass nicht leicht eine Composition von ihm ohne hervortretende Vorzüge sein dürfte; dies gilt von leicht hingeworfenen Sachen, wie viel mehr von einem Werk, das Taubert mit grosser Liebe und Sorgfalt gearbeitet hat. Eine gewisse kindliche Hingebung und Unschuld, die aber freilich von künstlicher Reflection nicht ganz frei ist, bildet den Grundzug des Gebets; daran knüpft sich eine theils dramatisch bewegte, theils zart lyrische und idyllische Schilderung der einzelnen Empfindungen, die Klopstock anregt. Man kann Taubert's Composition eine lebendige und geschmackvolle Idylle nennen; aber die Grösse des Kirchenstils, die Grösse selbst des Chorgesanges geht ihr gänzlich ab. Auf Eigenthümlichkeiten dieser Art ist gerade jetzt um so mehr Gewicht zu legen, als es sich um eine Wahl des Direktors der Singakademie handelt. Da Wenige auf Hiller hoffen, so scheinen sich um so mehr Stimmen für Taubert auszusprechen, der sich bisher als ein tüchtiger Dirigent und vor allen Dingen als ein dem gebildeten Berlinerthum ebenbürtiger Musiker bewährt hat. Es kommt aber bei der Neugestaltung der Singakademie vorzugsweise auf Conservirung des klassischen Princips an, und eine jede Wahl wäre meiner Ansicht nach verfehlt, die für dies Princip nicht Garantieen böte. Aus diesem Grunde sind denn auch viele Stimmen für Grell, den treuen Freund und vieljährigen Genossen Rungenhagen's, der als Chordirigent sich vielfach vorzüglich bewährt hat und zu den Wenigen gehört, die den Geist der klassischen Kirchenmusik noch lebendig in sich nähren. Der behufs der Einleitungen zur Wahl ernannte Ausschuss von 5 Personen ist nach meinen Erkundigungen in seiner Majorität für Grell; Naumann hat für die Stelle des ersten Dirigenten bis jetzt keine Aussichten. Eine nicht kleine Partei geht damit um, zwei dem Range nach gleichgestellte Direktoren von jetzt an zu ernennen; sollte dieser Vorschlag Anklang finden, so hofft man, dass Taubert und Grell sich gegenseitig verständigen werden. Der Modus der Wahl ist folgender. Der Vorstand der Akademie ergänzt sich durch 5 Mitglieder, die ihm von dem grösseren Ausschuss (die 10jährigen Mitglieder des Instituts) bezeichnet werden; der so ergänzte Vorstand stellt dann drei Candidaten auf, von denen einer durch alle zweijährigen und majorennen Mitglieder nach Stimmenmehrheit gewählt wird. Durch die Forderung der Grossjährigkeit ist ein nicht geringer Theil der Mitglieder, namentlich der der weiblichen, von der Wahl ausgeschlossen; und durch das von dem Vorstand ausgeübte Vorschlagsrecht haben die älteren Mitglieder die Hauptsache in der Hand. Wie lange sich die Entscheidung noch hinziehen wird, lässt sich nicht bestimmen; vor Ostern aber wird sie schwerlich erfolgen. — Ein Theil des Domchors hat kürzlich unter der Leitung Neithardt's zwei glänzend besuchte Concerte in Stettin zum Besten der dortigen Armen gegeben; wir wünschen, dass diesem Ausflug mehrere folgen mögen, weil wir darin das wirksamste Mittel sehen, um das allgemeine Interesse für Kirchenmusik und unbegleiteten Chorgesang wieder anzuregen. Das Singen und Singenhören wirkt mehr, als alles Schreiben und Zureden; und der Nachahmungstrieb gehört noch immer zu denen, auf die am leichtesten gebaut werden kann. — Dorn's ziemlich alte Oper „der Schöffe von Paris" erschien vorgestern, glänzend ausgestattet und in einzelnen Partien recht tüchtig besetzt, zum erstenmal auf unserer Bühne. Der Erfolg des Werkes war ein günstiger, das Publikum folgte dem Stück, zwar nicht mit Enthusiasmus, aber mit sichtlicher Theilnahme; ein Theil der hiesigen Presse, der feindliche Gesinnungen gegen Dorn hat, bemüht sich, diesen Erfolg im Keime zu vernichten, und es ist möglich, dass es ihr gelingt, denn dem hiesigen Cliquen- und Coterien-Wesen

kann nur ein sehr überlegener Geist die Stirn bieten. Dorn's Werk hat aber nicht glänzende, sondern nur anerkennungswerthe Eigenschaften; es steht auf dem Niveau der besten komischen Opern des letzten Decenniums, übertrifft sie aber im Ganzen nicht. Wir wünschen Dorn für die Zukunft einen sehr guten Text und eine noch strengere Auswahl der melodischen Motive; Talent für die komische Oper hat er in höherm Grade, als irgend ein Anderer unter den lebenden deutschen Componisten. Für meinen nächsten Brief behalte ich mir noch Näheres über den Schöffen von Paris vor. *G. E.*

August Düpont.

Cöln, den 12. Februar.

Belgien, das Vaterland so vieler trefflicher Violinisten, hat uns nun auch einmal einen Klavierspieler herübergesandt, in dem wir mit Freuden einen tüchtigen Künstler begrüssen. Hr. **August Düpont**, auf einem Dorfe bei Lüttich geboren, gehört zu denjenigen Musikern, bei denen sich die Natur früh für ihren Beruf erklärte. Als Zögling des Conservatoires zu Lüttich erhielt er schon in seinem 12. Jahre einen ersten Preis und im 13. eine goldene Verdienstmedaille. Nach beendigten Studien im Conservatoire zog sich Düpont in die ländliche Einsamkeit seines Dorfes zurück und spielte und componirte fünf Jahre lang mit einem Eifer und einer Beharrlichkeit, wie sie nur die wahre Liebe zur Kunst und die Begeisterung für ein hohes Ziel dem Menschen verleihen können. Nun erst glaubte er für die Oeffentlichkeit reif zu sein und sein Glaube betrog ihn nicht; in den grössten Städten seines Vaterlandes wurde er mit ausgezeichnetem Beifall aufgenommen. Einen momentanen Ausflug über die deutsche Grenze machte er im vorigen Jahre: er spielte in Aachen und unsere Zeitung brachte über sein Auftreten daselbst einen sehr ehrenvollen Bericht.

Seitdem hatten wir Hrn. Düpont wieder aus den Augen verloren. Er war nach London gegangen; die Weltstadt und viele andere Städte von England, welches er durchstreifte, schafften ihm das, warum es ihm dort vorzüglich zu thun war, Geld. Allein das Land, wohin ihn seine Gedanken zogen, das Land, nach dessen Anerkennung er sich seit Jahren sehnte, war und blieb Deutschland. Er schiffte sich wieder ein, kam nach diesem Lande, wo, wie er sich ausdrückt, die musikalische Kunst ihre heiligsten Altäre und ihre geweihtesten, wenn auch strengsten Priester hat, und gab gestern hier sein erstes Concert, ein *maiden-speech*, über dessen glänzendes Erfolg wir dem jungen Künstler, der jetzt erst 22½ Jahr zählt, unsern besten Glückwunsch machen.

Er trat mit Beethoven's Trio in *C moll*, Op. 1 Nr. 3, auf, eine bescheidene und doch für die künstlerische Gesinnung des Concertgebers sehr bezeichnende Wahl: denn mit dieser Composition war nicht zu blenden, dieser Edelstein vom reinsten Wasser musste *à jour* gefasst werden, denn wie oft hatte das Auge eines jeden Zuhörers in sein klares Licht geschaut. War doch jede Note in der Erinnerung Aller! Herr Düpont trug das Trio ganz vortrefflich vor, höchst gewissenhaft, sehr gut schattirt, überall geistig und edel und ohne Uebertreibung der Tempi, wozu sonst die Klaviervirtuosen so leicht sich hinreissen lassen. Der Beifall des gefüllten Saales, in welchem man die Auswahl unserer Künstler und Dilettanten erblickte — denn Hr. Düpont hatte sich am vergangenen Sonnabend durch einige Vorträge in der musikalischen Gesellschaft bereits am besten selbst empfohlen — belohnte den Vortrag verdienter Maassen.

Hierauf liess er ein Bravourstück folgen, ein Pastorale mit einem *Tremolo staccato*, wie er es betitelt, von seiner Composition. Die Technik des Clavierspiels ist heut zu Tage so auf die Höhe getrieben, dass man sich, wenn man die neuern Pianisten gehört hat, eigentlich über nichts mehr wundern kann, was in diesem Punkt vorkommt. Und dennoch erregte Hr. Düpont durch die unglaubliche Elasticität des Handgelenks der rechten Hand bei diesem anhaltenden *Staccato* in Sexten, Quinten und Terzen, durch die Rapidität und vollkommene Egalität des Anschlags und durch den geschmackvollen Vortrag, welcher diese glänzende Virtuosität nur wie eine Stickerei zur Melodie erscheinen liess, bei allen Kennern und Kunstfreunden eine wahre Bewunderung. Auch in den übrigen Salonstücken von seiner Composition, einer Triller-Etüde, „der Mairegen" genannt, und einem *Galop fantastique*, zeigte er eine meisterhafte Beherrschung des Instrumentes, welcher das Zarte und Tonverhallende eben so zu Gebote steht, wie das Kräftige und Imposante. Der musikalische Gehalt dieser Sachen ist zwar nicht bedeutend, stach aber doch gegen die Serenade und Finale aus Don Pasquale von Thalberg vortheilhaft ab. Ausserdem trug der Concertgeber mit Herrn Hartmann noch eine Sonate für Piano und Violine in *Es* von seiner Composition vor, in drei Sätzen, von denen uns besonders der letzte ansprach, der einigermaassen im Stile der Mendelssohn'schen Kla-

viersachen gehalten, eine frische Fantasie und, wie die ganze Sonate, eine lobenswerthe Klarheit in melodischer und harmonischer Hinsicht bekundete.

Hr. Dupont möge nur getrost seine Reise durch Deutschland antreten: sie wird ihm gewiss der Anfang einer ruhmvollen Zukunft werden. Wir schreiben ihm mit grosser Befriedigung ein Visa mit allen möglichen Empfehlungszeichen unter seinen Pass. *L. B.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Iserlohn. Ueber unserm gestrigen Concertabend ruhte eine höhere Weihe; der wärmste Dank sei dafür den Herren Reinecke und von Wasilewsky, die uns durch ihre genialen Vorträge derart erhoben, dass uns gewiss noch lange die angenehmsten Erinnerungen daran bleiben werden. Vor allem werden wir stets mit Freude der Beethovenschen Sonate op. 47 in *A* gedenken, die ihren tiefen Eindruck bei dem vorzüglichen Spiele nicht verfel n konnte. Carl Reinecke spielte ausserdem verschiedene schör . *Duos* mit von W.; sodann Liszts Fantasie aus Lucie und A e Maria von Schubert, die wie sämmtliche anderen Vorträge verdientermassen den reichlichsten Beifall ernteten. In Reinecke's Ballade (op. 20) rauschten an uns herrliche Klänge und eine tiefe Romantik vorüber, und es gereicht uns zur besondern Freude diesen ritterlichen Kämpfer im Reiche der Musen hier begrüsst und gehört zu haben. —

Möge hier Herr Wilhelm Krausseldt lobende Erwähnung finden — ein Dilettant der mit unermüdlichem Eifer für die Hebung unsrer musikalischen Zustände stets bemüht ist.

Münster. Am 24. Jan. wurde hier eine neue Composition „Tasso in Sorrent", Text von Rod. Nielo, Musik von unserm Musikdirektor Carl Müller mit ausserordentlichem Erfolg aufgeführt. Die Melodien sind schön, die Chöre und Solis sehr frisch und bekunden das grosse Talent des Componisten, der sich zum erstenmal an einem grösseren Werke versuchte; möchte der ihm in so hohem Grade gespendete Beifall zu mehrern Arbeiten ermuntern. Herr Koch aus Köln, welcher die Partie des Tasso sang, erntete grossen Beifall, da er wie immer den wahren Künstler bekundete.

Berlin. Die Eröffnung des Kroll'schen Lokals steht im Laufe des nächsten Monats bevor. Vorläufig wird das damit verbundene Theater noch nicht zu Schauspiel-Vorstellungen benutzt werden. Für den ersten Ball hat Hr. v. Kontski die Composition einer Masurka zugesagt. Das erste grosse Fest in dem neuen Lokal wird das Stiftungsfest der polytechnischen Gesellschaft am 28 Februar sein.

Königsberg, 20 Jan. „Der verlorne Sohn" von Auber, welcher vor einigen Tagen zum Benefiz unserer sehr geschätzten Sängerin Frl. Marx zum ersten Mal zur Aufführung gelangte, ist offenbar eine weniger gelungene Arbeit des einst so berühmten Componisten, dem man es jetzt anmerkt, dass er 68 Jahre alt geworden und der nicht so weise als Rossini da aufhörte, wo er dem Publikum am besten mundete. Schade um Zeit, Kräfte und Geldsummen, welche auf die würdige Ausführung dieses Werkes verwendet worden. Die einfache und wahrhaft poetische biblische Erzählung, welche die Grundlage bildet, ist hier unendlich in die Länge gezogen. Dass der verlorne Sohn ins Unglück geräth nicht in Folge seiner Lasterhaftigkeit, sondern durch einen boshaften sinnlichen Priester und durch einen abergläubischen rohen Volkshaufen, dürfte wenigstens keine Verbesserung der biblischen Erzählung sein. Die Musik ermangelt grossentheils eines bestimmten Charakters, einer lokalen Färbung und unwillkürlich wird man an Mehüls „Joseph in Egypten" als ein Werk erinnert, das unendlich höher in jeder einzelnen Nummer dasteht, als diese neue Oper in ihrer Gesammtheit. An Melodien mangelt es nicht, aber theils sind es Tanzmelodien der neuesten Art, theils kommen sie einem so gemacht und künstlich vor, dass man den Schöpfer der „Stummen" daraus nicht erkennen würde, verrieth ihn nicht der Zettel! — Frl. Marx als Nephte zeigte sich wieder als Meisterin in Lösung kolossaler Schwierigkeiten, dabei aber ist die Partie höchst undankbar und selbst eine Meisterin vermag damit wenig zu wirken. Hr. Thelen gab den Priester Bocharis mit zu greller Zeichnung der Sinnlichkeit, während sein Gang lobend anerkannt werden muss.

Mailand. Im Theater *alla Scala* hat Verdi's Oper „Louise Miller" Fiasco gemacht und eine frühere Oper desselben: „Attila" gab ebenfalls nur einen wenig befriedigenden Ersatz. Die mit Beifall gehörte Prima-Donna heisst Lotti. Früher als Novize in einem Nonnenkloster, war sie darauf beim italiänischen Theater in Pera zwei Jahre engagirt. In den übrigen Theatern ziehen Mercadante's „Giuramento" und Donizetti's „Lucrezia-Borgia" das Publikum an

---

Stuttgart. Unsere ganze Stadt ist elektrisirt über das Gastspiel der Henr. Sontag. Sie trat bis jetzt zweimal auf: als Marie in Donizetti's Regimentstochter und als Susanna in Figaro's Hochzeit, und erntete beide Male von dem in allen seinen Theilen trotz erhöhten Preisen überfüllten Hause einen Beifall, der den vor Jahren der Jenny Lind gespendeten weit hinter sich liess. Selbst der Schwäb. Merkur in seinem grauen Röcklein ist entzückt und geberdet sich wie ein Verliebter. Noch werden wir sie als Lady Herriet in Martha, als Rozine im Barbier von Sevilla und dann wahrscheinlich noch einige Mal als Regimentstochter sehen. Unsere Eisenbahn macht dabei gute Geschäfte, denn von den entferntesten Punkten des Landes, ja sogar aus der Schweiz kommen Musik- und Theaterfreunde der gefeierten Künstlerinn wegen hieher. Neulich hatte eine Anzahl Ulmer, um sich ja gewiss Einlasskarten zu sichern, den Telegraphen benützt und einem Bekannten hier den Auftrag gegeben, die Billete für sie in Beschlag zu nehmen.

Leipzig. Das Repertoir der letzten Woche war ziemlich reichhaltig an interessanten Erscheinungen. Zuvörderst führte sa uns in dem Debut des Frl. Anna Klaesig als Agatha im „Freischütz" eine junge talentvolle Landsmännin vor. Schülerin des Hrn. Böhm, ehemaligen Professors am hiesigen Conservatorium, lieferte sie uns durch ihre Leistungen ein günstiges Zeugniss sowohl für die Methode ihres Maëstro, als auch für den Fleiss, mit welchem sie ihre, wenn auch nicht grossen, aber sehr ansprechenden Stimmmittel herangebildet. Das Publikum ermunterte durch häufigen Applaus und zweimaligen Hervorruf die Debutantin zum rüstigen Fortschreiten auf der glücklich betretenen Bahn. Die Vorführung der herrlichen Oper war überhaupt eine musterhafte. Frau Günther-Bachmann (Aennchen), Hr. Wiedemann (Max), Hr. Behr (Kaspar) und Hr. Schott (Eremit) haben daran zu gleichen Theilen Verdienst. Im Rayon der musikalischen Leistungen unserer Bühne erschien ferner „Die Opernprobe" von Lortzing, eine Bluette, welche, obschon sie nicht auf der Höhe der übrigen Erzeugnisse des zu *früh* geschiedenen Componisten steht, durch hübsche Nummern und Situationen ihre Vorführung rechtfertigt.

München. In der königl. Residenz beschäftigt man sich gegenwärtig vollauf mit dem Einstudiren einer Oper, in welcher Prinz Adalbert die Hauptrolle hat. Der Prinz geniesst seit einigen Jahren den Unterricht Pellegrini's, und in neuerer Zeit hat seine Bassstimme unter der Leitung des Gesanglehrers Pentenrieder an Bildung so viel gewonnen, dass der Gesang des Prinzen selbst ein strenges kunstrichterliches Forum nicht zu scheuen braucht. Das Privattheater des Königs, welches im vorigen Jahre zum Zwecke der Darstellung von Lustspielen vor einem gewählten Kreise geladener Gäste errichtet wurde, wird heuer lediglich für diese Vorstellung verwendet, in welcher mehre adelige Dilettanten, so wie auch Frau Dingelstedt (Jenny Lutzer) mitwirken werden. „Elise Claudia“ von Mercadante, ein bis jetzt hier unbekanntes Werk, wurde hiezu ausersehen.

Stettin. Der königl. Musik-Director Truhn veranstaltete am 20. d. M. ein grosses Concert; Meyerbeer's Meisterwerk, „Ouvertüre aus Struensee“, wurde sehr brav vom Orchester gespielt und gefiel allgemein, Truhn's Ouvertüre zu „Wie es euch gefällt“ und seine Gesänge „Hidalgo, Abschied der Mutter, Trost“ fanden die beifälligste Aufnahme, das sehr schöne und als Einlage oft benutzte Finalduett aus „Romeo und Julie“ von Vaccai und Schubert's Wanderer folgten. Nach dem von 150 Stimmen vorgetragenen „*Rule Britannia*“ wurde der Concertgeber stürmisch gerufen. (Echo.)

Wien. Ander ist nun wirklich für die italiänische Oper im Coventgarden-Theater für die Zeit seines nächsten Urlaubs gewonnen. Er bezieht 500 Pfund Sterling für den Monat. Opern, in denen er in italiänischer Sprache singen wird, sind Tell, Lucia, Martha und Linda. Leider steht zu befürchten, dass die italiänischen Truppen in Paris, London und Petersburg diesen unvergleichlichen Künstler der deutschen Heimath für immer entziehen werden.

Wien. Frau de la Grange bezieht für ihr Gastspiel am Hofoperntheater ein monatliches Pauschquantum von 2000 Gulden Münze. — Für die diesjährige italienische Staggione des Hofoperntheaters ist Fanny Cerrito als erste Tänzerin engagirt.

Weimar. Zum Geburtstage der Frau Grossherzogin (den 16. Februar) will Liszt seines Pariser Freundes Berlioz Oper: Benvenuto Cellini“ zur Aufführung bringen.

Berichtigung.

In Nr. 84 bittet man zu berichtigen:
Seite 667, 1. Spalte letzte Zeile, Nr. 5 statt 8.
„ 668, [Notenbeispiel] anstatt des 1. Taktes.

Im Verlage von M. Schloss in Cöln erschien:

Musikalische Stammbuchblätter,

Lieder f. eine Singstimme m. Pianof.-Begl.

componirt von

Heinr. Dorn,

Königlicher Capellmeister in Berlin.

Heft 1. Das Mädchen an den Mond. — Die Wahrsagerin. — Die kranke Maid. — Abends. Op. 51 . . . . . . 25 Sgr.
Hieraus einzeln: Abends für Tenor, — für Bariton à . . . . . . 10 „
Heft 2. Herr Frühling. — Falsche Bläue. — Frage und Antwort. — Gedenke mein. Op. 52. . . . . 25 „
Hieraus einzeln: Frage und Antwort für Alt oder Bariton . . . . . 5 „

Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung

componirt von

Ernst Koch.

Liebchens Auge für Sopran oder Tenor. — Für Alt od. Bass . . . . 7½ Sg.
Zwei ernste Lieder. Nr. 1. Geh zur Ruh mein Herz. — Nr. 2. Ich hab' im Traum geweinet. Für Sopran oder Tenor, für — Alt oder Bass. . . . . 15 „

Der Dämon der Nacht,

Oper in zwei Akten.

Text von Bayard und Arago,

deutsche Uebersetzung von Gollmick,

Musik von

J. Rosenhain in Paris;

wird in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht erscheinen.

Leipzig am 30. Jan 1852. **C. F. PETERS,** Bureau de Musique.

Bei **M. Schloss** in **Cöln** erschien und ist in allen Musikalien-Handlungen zu haben:

A. Panseron, 40 Vocalisen

für Sopran oder Tenor
„ Alt „ Bass

Subscriptions-Preis 3 Thlr. — Ladenpreis 4 Thlr.

Diese berühmten Vocalisen (der Gesangschule zweiter Theil) erscheinen zum erstenmal in einer Ausgabe für Alt oder Bass. Sobald diese Werke complett erschienen sind, erlischt der Subscriptions-Preis und der bedeutend höhere Ladenpreis tritt ein, worauf ich die Musikfreunde besonders aufmerksam mache.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 86. **Cöln,** den 21. Februar 1852. **II. Jahrg. Nro. 34.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Die musikalische Reform
durch Herrn E. von Heeringen.

Wir hatten bis jetzt geglaubt, das Reich der Musik hätte seit ein Paar Jahrhunderten eine so feste Verfassung, eine so bewährte Gesetzgebung, dass es von den Angriffen der Partei des Umsturzes durchaus nichts zu befürchten habe. Wir haben uns in so fern auch nicht geirrt, als die Revolution, die dem musikalischen Staate droht, nicht von unten kommt, obgleich der Apostel derselben aus den nordamerikanischen Freistaaten zu uns herüber gefahren ist. Aber eine Gefahr ist dennoch vorhanden, eine grössere Gefahr, als eine republikanische Verschwörung bringen könnte, mit welcher man jetzt bekanntlich leicht fertig wird. Unserm Reiche droht nichts geringeres als ein Staatsstreich! Amerika sendet in der Person des Herrn von Heeringen einen musikalischen Louis Napoleon, und das Volk der Musiker, das bisher so treu an seinen Gesetzen gehangen, möge mit Zittern und Zagen die Proclamation lesen, die er von Leipzig aus in die Tonwelt schleudert. Sie ist zu thatenschwanger, als dass wir sie unsern Lesern nicht wörtlich mittheilen sollten.

Leipzig, am 6. Jan. 1852.

„Der Unterzeichnete bittet das Direktorium der hiesigen Königl. Universität, sowie das der Thomas-Schule u. s. w. u. s. w, namentlich aber und ganz besonders das Directorium des Conservatoriums der Musik, ferner das der Sonntagsschulen, sowie auch die Direktorien aller derartigen auswärtigen Schulen und Anstalten:

„„Den Lehrern nicht ferner zu erlauben, nach dem zeitherigen Notensysteme und der sich darauf begründenden radikal falschen, verwickelten, verwirrenden und unverständlichen Theorie zu lehren.““

Ich offerire dasjenige Notensystem, welches schon seit 1796 gewünscht ist, für alle Zwecke passt, und da, wo es angefochten wurde, allemal als Sieger dastand, welches namentlich am 21. December den glänzendsten Sieg über den Tonkünstler-Verein, den Herrn Professor Marx und die musikalische Section der Akademie der Künste zu Berlin im englischen Hause davon getragen hat. (?) Ich bin bereit, zu jeder Stunde die Differenzen beider Systeme in den Schulen zu demonstriren, und fühle mich fest überzeugt, dass nach jedesmaligem Vortrage jede unparteiische Behörde es nicht allein in ihrem Interesse halten wird, mit dem Unterrichte nach dem alten Systeme aufzuhören, sondern dass sie es mit Recht ein Verbrechen nennen wird, solches ferner noch zu lehren.

Auch nicht ein einziger Grund ist vorhanden, warum das neue System nicht sogleich die Stelle des alten einnehmen sollte. Der Hofcantor zu Stollberg, Herr Seifart zu Nordhausen, Hr. Pastor Fleischhauer zu Sondershausen, Hr. Rector Reinhold, Hr. Bech zu Erfurt haben sich schon für das neue System erklärt, und wünschen nur, dass hinreichende Musikstücke gedruckt werden möchten, den Unterricht nach dem neuen System zu befestigen und zu befördern. Da die Opposition jedesmal, sobald alle ihre Einwendungen widerlegt sind, mit dem Ausspruche erscheint: „aber wenn das neue System allgemein werden soll, so muss ja die alte Musik umgedruckt werden“, so erwidere ich, dass, wenn eine Wiese mit den Jahren zu viel schädliches Moos und schlechte Gräser erhalten hat, wird sie umgepflügt, die alte Grasnarbe getödtet und mit englischem Raigras eine neue gute gebildet. War die alte Musik durch die falsche Nomenclatur, Semiotik und Terminologie so erschwert, dass kein Auge durchdringen konnte, muss sie reformirt und für Jedermann leserlich gemacht werden. Ich verpflichte mich nöthigenfalls, das ganze Lager des Hrn. Breitkopf & Härtel in 2 Jahren umzudrucken, mithin dürfte von einem Mangel an Musik nicht die Rede sein.“

„E. v. Heeringen,
Vertreter der Jugend.“

Die Leser werden glauben, es handle sich hier um eine Ente oder einen amerikanischen Puff? Keineswegs! Das Manifest steht im Intelligenzblatt der neuen Zeitschrift für Musik, Nr. 4, und in der folgenden Nummer lesen wir eine zweite Proklamation, wodurch Hr. von Heeringen „einen Preis von 300 Thalern für die beste Harmonielehre nach seinem System“ aussetzt. Die Bewerber haben ihre

Werke bis zum 1. Mai d. J. einzuschicken, und das **Leipziger Conservatorium** werde das Richteramt üben.

Dies ist nun zwar sehr schmeichelhaft für die deutschen Musikgelehrten, denen Hr. v. H. wie man sieht zutrauet, dass sie eine Harmonielehre, welche nach seiner Ansicht den Glauben an die bisherige zum Verbrechen stempeln soll, binnen zwei bis drei Monaten aus dem Aermel schütteln können: wir zweifeln auch nicht an der gewissenhaften Auszahlung des Ehrenpreises, zumal da die Preiswerke früher eingeben müssen, als Hr. v. H. einen bedeutenden Theil seiner Kapitalien in den Umdruck des Breitkopf & Härtel'schen Verlags gesteckt haben wird, ein Unternehmen, das jedenfalls nur durch amerikanische Setzer und Schnellpressen binnen zwei Jahren wird ausgeführt werden können. Allein es sind uns einige andere Bedenken dabei aufgestossen, die uns schwer auf dem Herzen liegen und die wir dem „Vertreter der Jugend" offen bekennen müssen.

Das erste Bedenken ist folgendes. Wir haben bereits in Nr. 61 (II. Jahrg., Nr. 9) vom 30. August 1851 dieser Blätter das neue Notensystem, das uns von New-York mitgetheilt wurde, besprochen und durch Notenbeispiele deutlich zu machen gesucht. Ob unsere Vermuthung über die Entstehung desselben aus dem sinnigen Anschauen der schwarzen und weissen Tasten des Klaviers richtig ist, wissen wir nicht; es könnte auch sein, dass der Erfinder auf einer Reise durch die Sklavenstaaten darauf verfallen wäre, wo vielleicht der Anblick der Neger, die man schon an der Farbe als Kreuzträger der Weissen erkennt, ihn auf den Gedanken gebracht hat, die schwarzen Notenköpfe ohne weitere Bezeichnung für *cis dis fis gis* und *ais* zu erklären*). Dem sei nun wie ihm wolle. Allein wir machten ferner damals darauf aufmerksam, dass es dem Herrn Erfinder „auf die Harmonie gar nicht ankomme", indem *cis* und *des*, *dis* und *es* u. s. w. bei ihm ganz identisch sind, ferner *his* und *eis*, *ces* und *fes* gar nicht mehr existiren, und die Physiognomie der Intervalle — d. h. was wir Musiker bisher so nannten — ein ganz curioses Aussehen gewinnt, wie denn z. B. die kleine Terz immer ein Gesicht wie eine Secunde macht:



für , die kleine Secunde gar auf eine und dieselbe Linie fällt: für , die grosse aber wie eine Terz aussieht: für *es f* u. s. w.,

wodurch der Vomblattspieler, der doch eine Harmonie gleich mit dem Blick erkennen muss, sich in die wunderliche Gesellschaft mit den gequetschten Nasen und schielenden Augen schwer finden wird, zumal da alle diese Heeringen'schen Gebilde zwar nur Ein Gesicht, aber eine zweideutige harmonische Gesinnung haben. Und doch soll das neue System gerade das Vomblattspielen erleichtern! Was soll vollends der Sänger anfangen, wenn er eine Leiter von solchen Sprossen hinauf oder herabsteigen soll? Weil wir also gar keine Darstellung des harmonischen Princips darin finden konnten, waren wir so dreist, es für eine „Spielerei für Kinder" zu erklären. Da erscheint Herr v. H. selbst in Deutschland. Nun, dachten wir, als ein *Artiste convaincu*, wie die Pariser sagen, wird er sicherlich seine seit Jahren durchdachte und ausgearbeitete Harmonielehre mitbringen, und dadurch alle unsere Zweifel lösen, unsere Einwürfe aus dem Felde schlagen und nicht nur die Zweckmässigkeit seiner Notation zur Erleichterung des Lesens, sondern ihre Vorzüge in Bezug auf die klare Uebersicht der Harmonie, ohne welche das Vomblattspielen nur ein Mechanismus ist, begründen. Aber nein! Herr v. H. ist gekommen, um sich bei uns eine Harmonielehre für sein Notensystem zu **holen**. Herr v. H. setzt einen Kutschkasten, den er in Amerika mit neuen Polstern für Faulienzer ausgeschlagen hat, in Deutschland auf die Landstrasse, behauptet, dass mit diesem bequemen Fuhrwerk in einer Stunde weiter zu kommen sei, als mit andern in zehn, und — schreibt einen Preis aus für Denjenigen, der ihm die beste Art und Weise angeben werde, wie der Kasten auf Räder zu setzen und fortzubewegen sei!! Da hört, wie man zu sagen pflegt, Alles auf; dies Verfahren giebt uns das erste Bedenken, ob nämlich der amerikanische Gesandte sich auch wohl musikwissenschaftlich gehörig legitimiren könne, um beim deutschen musikalischen Bundestage, welcher Gott sei Dank noch

---

*) Unsere Leser erinnern sich aus Nr. 61, dass in dem neuen System die weissköpfigen Noten die Untertasten *c d e f g a h*, die schwarzköpfigen aber die Obertasten *cis dis fis gis ais* bezeichnen, wobei *des es ges as b* als überflüssiger Ballast über Bord geworfen werden.

sein volles Ansehen in Europa hat, seine Noten überhaupt nur produciren zu dürfen?

Ein zweites Bedenken haben einige Berichte aus Leipzig in uns geweckt. Herr von Heeringen macht, wie oben erzählt, öffentlich bekannt, dass das Leipziger Conservatorium das Preisrichteramt über die beste Harmonielehre nach seinem System (oder vielmehr für sein System) ausüben werde. Darüber bringt nun das dortige Tageblatt vom 6. Febr. eine „Rüge und Aufforderung", worin es unter anderm heisst: „Die Augen von ganz Amerika warten auf die Entscheidung der deutschen Kritik. Das Directorium des Conservatoriums wird deshalb im Namen der musikalischen Ehre Leipzigs aufgefordert, sein unbegreifliches Schweigen (welches den siegestrunkenen Bülletins des Amerikaners gegenüber fast den Verdacht eines Einverständnisses erweckt) zu brechen und sich offen über ein System auszusprechen, über das bereits die Berliner und Kölner Kritik das allerzweideutigste Licht geworfen hat". — Der Verfasser dieser Rüge nimmt die Sache, wie man sieht, entsetzlich ernsthaft; wir gestehen, dass wir seinen heiligen Zorn nicht theilen: uns ist im Gegentheil der Spass ganz willkommen, besonders da wir eben mitten im Carneval sind, wo bei uns die Gemüthlichkeit vorherrscht und wir Jedem seine volle Freiheit im Aufschneiden lassen. Indess das Leipz. Conservatorium glaubte doch, ernsthaft antworten zu müssen, und dessen Directorium zeigte am folgenden Tage an, „dass es zu jener Berufung des Preisausstellers eine Veranlassung nicht gegeben habe".

Ein drittes Bedenken — — doch halt! Herr von Heeringen hat uns mittlerweile die Ehre erzeigt, sich selbst schriftlich an uns zu wenden, und kündigt uns an, dass das Gutachten Seitens des Leipziger Conservatoriums in dieser Woche kommen werde. Da der Brief vom 2. Februar ist, so wissen wir nicht, ob Herr von H. mit dem Gutachten die oben mitgetheilte Erklärung vom 7. d. M. gemeint habe. Wahrscheinlich jedoch eine andere, ausführlichere, noch zu erwartende. „Beikommend" schreibt er, „übersende ich Ihnen die Grundprincipien meines Systems." Wir fanden eine Visitenkarte und darauf die Worte: *Von Heeringen's Reform of Pitch, Rhythm & Power*, dann im Violinschlüssel die 12 Töne vom eingestrichnen *c* bis *h* in 7 weissen und 5 schwarzen Noten, und darunter die Benennungen:
Doe Dee, Ray Ree, Me, Fa Fee, Sole See, La Lee, Pa für *c cis* (*des*), *d dis* (*es*) u. s. w., wie man sieht aus den Guidonischen *Do re mi fa* etc. gebildet. Nur die Benennungen waren uns neu: *dee ree fee see lee* sind also die Doppelgesichter, welche nach Norden *cis dis fis gis ais*, nach Süden *des es ges as b* (*hes*) bedeuten. Das übrige, was auf der Karte enthalten ist, haben wir bereits aus dem uns im August v. J. zugegangenen Exemplar des Beethovenschen Walzers richtig entziffert. (S. Nr. 61 d. Bl.) — Lieber wäre uns freilich statt dieser Grundprincipien *in nuce* (jedoch: *ex ungue leonem!*) eine wirkliche Entwickelung derselben *in extenso* gewesen, d. h. eine Begründung der neuen Notirung, also der neuen Zeichen für die Töne, auf das Wesen und die Natur der Töne, also auf eine neue Tonlehre, auf ein neues System der Harmonie. Das wird sich freilich auf einer Visitenkarte nicht wohl geben lassen und so lange der Preis von 300 Thalern für dasselbe nicht gewonnen oder durch Herrn v. H.'s eigene Enthüllungen überflüssig gemacht ist, wir also von der Polizeiwidrigkeit der bisherigen Theorie als einer „radical falschen, verwickelten, verwirrenden und unverständlichen" noch nicht überzeugt sind, so lange können wir an unserm hiesigen Conservatorium auch nicht „anfangen aufzuhören mit dem alten Systeme" wie Herr von H. will, weil wir das wirklich für einen Anfang vom Aufhören (*le commencement de la fin*), halten müssten. —

Was uns persönlich betrifft, so verzweifeln wir für den Augenblick daran, „die hiesigen Pressen mit aller Kraft für den neuen Notendruck in Bewegung setzen zu können und den Musikverlegern zu beweisen, dass sie fünf statt eines Exemplars verkaufen werden" — denn man glaubt gar nicht, wie conservativ diese Herren sind. Nur in dem Fall eines Anerbietens von Seiten des Herrn von H., ihren ganzen Vorrath Behufs des Umdrucks an sich zu kaufen, dürften sie sich vielleicht gern vom Alten trennen. Für jetzt konnten wir weiter nichts thun, als die Sache einem Manne von höchst unternehmendem Geiste, einem zweiten Lumley, an's Herz legen, dem hiesigen Theaterdirector Augustin Casino, welcher dieselbe wenn irgend möglich gewiss noch in seinen Bereich ziehen wird.

Die Orgel und ihr Bau.

II.

(S. Nr. 81.)

Wir beginnen nun mit der kurzen Beschreibung einer Orgel, wobei wir uns nur auf das Wesentlichste einlassen, jedoch die Erfindungen und Verbesserungen der neuern Zeit schon bei der Beschreibung der einzelnen Theile vorführen wollen.

Die Orgel ist ein Instrument, welches durch Tataturen zum Erklingen gebracht wird. Sie hat in dieser Beziehung Aehnlichkeit mit dem Pianoforte. Der Ton wird jedoch nicht durch Saiten-Schwingungen, sondern durch Luftströmungen hervorgebracht, die durch Kanäle zu den tongebenden Körpern, den Pfeifen, hingeleitet werden. Das Oeffnen und Schliessen dieser Kanäle geschieht eben vermittelst der Tastaturen und bedingt das Forttklingen der Töne. Man kann nicht nur mehrere Töne gleichzeitig erklingen lassen, sondern durch Binden ein Ineinanderfliessen der Töne, so wie durch *Staccato*-Anschlag ein Trennen derselben bewerkstelligen. Stärke und Schwäche des Tones kann nicht durch den Anschlag erreicht werden; Verschiedenheit der Tonstärke lässt sich nur durch Mitklingen oder Verstummen der betreffenden Stimmen darstellen. Eine von einem bestimmten Tone (gewöhnlich von *C*) in chromatischer Folge fortgehende Reihe Pfeifen, welche einerlei Construction und gleiche Klangfarbe haben, nennt man eine Stimme oder ein Register.

Die Orgel hat wenigstens Eine Tastatur für die Hände, Manual genannt, und, bei einiger Vollkommenheit, Eine für die Füsse, das Pedal. Der Manuale sind häufig 2, seltener 3 oder mehr vorhanden, die terassenförmig über einander liegen und in neueren Orgeln 4½ Oktaven umfassen. Bei einer Orgel mit 2 Manualen wird das stärkere das Hauptwerk, das schwächere das Positiv genannt. Vermittelst jeder dieser Tastaturen kann man bestimmte Stimmen erklingen lassen. Auch ist durch die Manualkoppel eine Einrichtung getroffen, wodurch es möglich ist, 2 oder mehr Manuale in eine solche Verbindung zu bringen, dass, wenn man auf dem einen spielt, die Tasten der andern mit niedergedrückt werden. Die Koppeln der alten Zeit erschweren nicht nur das Spielen, sondern sind auch darin unvollkommen, dass sie nicht während des Spielens in Anwendung gebracht werden können, ohne dass man eine Pause macht. Zudem bleibt leicht eine Taste hangen. In neuerer Zeit haben sich dieselben sehr vervollkommnet. Man kann durch Einen Zug, auch während des Spielens, die Koppel in Anwendung bringen und auch wieder abstossen. Selbst 3, sogar 4 Manuale können gekoppelt werden. Dies gewährt nicht nur den Vortheil, das gesammte Pfeifenwerk der betreffenden Klaviere hören zu lassen, sondern giebt dem denkenden Spieler ausserdem Gelegenheit zu unzähligen Verbindungen sanfter Stimmen von nicht selten überraschender Wirkung. Leider werden die ältern mangelhaften Koppeln noch von manchen Orgelbauern fortwährend angewandt. Ferner liegt es in der Natur der Sache, dass die Tastatur des Hauptwerkes die bequemste Lage für den Spieler, das Positiv also über dem Hauptmanual und somit weiter vom Spieler ab seine Tastatur haben muss; auch müsste selbstredend das ganze gekoppelte Werk stets auf dem bequem liegenden Hauptmanuale zu spielen sein. Dennoch wird hiergegen von unkundigen Orgelbauern noch jetzt gefehlt, was eben so strengen Tadel verdient als die Anwendung der unpraktischen Koppeln.

Sind für's Pedal keine eigenen Stimmen vorhanden, ist es nur den Manualtasten angehängt, so wird es ein angehängtes Pedal genannt. Gewöhnlich aber hat das Pedal seine eigenen Stimmen. Eine Pedalkoppel, durch welche das Hauptmanual an die Pedaltasten gehängt werden kann, ist wünschenswerth; sie muss natürlich während des Spielens durch eine einfache Vorrichtung in Anwendung gebracht werden können. Wichtiger als dies ist jedoch die zweckmässige Einrichtung und der Umfang des Pedals. Hat ein Pedal nur den Umfang von einer und einer halben Oktave, so ist es nicht möglich, eine Stimme darauf zu führen und geht demnach die Melodie dafür verloren; die neuern Pedale umfassen mehr als 2 Oktaven und reichen gewöhnlich vom grossen *C* bis eingestrichenen $\overline{d}$. Mit den Füssen zu spielen, namentlich bei raschem Tempo, ist eben keine leichte Sache, deshalb muss jede, auch die geringste Verbesserung der Pedaltastatur wichtig erscheinen. Diese Tastatur hat in sofern Aehnlichkeit mit der eines Manuales, als die kurzen Obertasten über die längeren Untertasten emporragen; sie unterscheidet sich aber dadurch von jener, dass die Untertasten nach der Ferse des Spielers hin befestigt sind und beim Druck nach den Obertasten zu niedergehen. Sind die Untertasten nur so lang wie der Fuss des Spielers, so kann blos mit den Fussspitzen gespielt werden. Bei vielen alten und neuen (!) Orgeln ist dies der Fall. Haben die Untertasten etwa die doppelte Länge, so kann der Spieler auch die Ferse gebrauchen d. h. auch mit dem Absatz eine Untertaste niederdrücken. Letzteres wird noch dadurch erleichtert, dass die Untertasten nach der Ferse hin ansteigend gebaut werden. Auf solchem Pedal lässt sich nicht nur mit Einem Fusse *d cis d* und *d es d*, sondern auch *d e d*, *d c d*, *c es* e gebunden spielen und ist bloss das Spielen auf den äussersten Enden rechts und links wegen der grösseren Entfernung unbequem. Jedoch auch diesen Uebelstand hat man zu beseitigen ge-

wusst. Herr Orgelbaumeister Schulze aus Paulinzelle gab im Jahre 1843 dem Pedale eine gebogene concave Gestalt, wodurch die Enden rechts und links ansteigen, also dem Spieler erreichbarer und bequemer gemacht werden. Auf solchen Pedalen lassen sich vom geübten Spieler schwierige Sätze mit Leichtigkeit ausführen. Sie haben allgemein Eingang gefunden, obgleich in einzelnen Fällen noch Pedale mit kurzen Tasten gebaut werden. Möchte man bei Reparaturen alter Werke doch das Pedal, falls die höhern Töne fehlen, erweitern! möchte man wenigstens die Pedaltasten so erneuern lassen, dass regelrecht darauf gespielt werden kann! Bei den neuern Orgeln von Schulze bewegen sich beim Koppeln der Manuale mit dem Pedale die Manualtasten nicht mit, stören also auch den Spieler nicht, wenn er eine Passage mit der linken Hand macht, während er mit dem Pedale angehängte Töne spielt; ebenso verleiten sie den angehenden Spieler nicht dazu, auf dem Manuale zu ersehen, ob er im Pedal richtig spielt; es ist dies folglich eine bedeutende Verbesserung.

Zwei Pedale sind nicht wohl anzubringen, weil dann das eine zu weit zurück, das andere zu weit vor zu liegen kommt, um bequem spielbar zu sein: hat doch der Spieler mit Einem Mühe genug! Eine Vorrichtung, durch welche mit einem Zuge die starken Pedalstimmen abgezogen werden können, so dass nur sanfte mitklingen, und umgekehrt, scheint uns den Vorzug vor doppelten Pedalen zu verdienen. Bis jetzt sind erst 2 Orgeln mit 2 Pedalen bekannt geworden, das Werk in der Paulskirche zu Frankfurt von Walker aus Ludwigsburg, und die grosse Orgel in der Kirche *St. Eustache* zu Paris aus der Fabrik von *Doublaine-Callinet*. In der Paulskirche liegt das Hauptpedal in gewöhnlicher Lage und ist regelrecht und bequem zu spielen. Das 2. Pedal liegt etwas höher, hat kurze Unter- und Obertasten, die an der Vorderseite niedergehen wie Manualtasten und mit etwas vorgestreckten Füssen gespielt werden müssen. Es lässt sich nur mit den Fussspitzen und eben nicht geläufig darauf spielen, jedoch macht es durch seine herrlichen zarten Stimmen im Wechsel mit dem vollen Werke einen ausserordentlichen Effekt. Die genannte Orgel zu Paris wurde 1844 vom Königl. Musikdirektor und Ober-Organisten Hesse aus Breslau revidirt. Als dieser bei seiner Ankunft in Paris 2 Pedal-Klaviaturen vorfand, welche übereinander lagen, und ein regelrechtes Pedalspiel mit Ueber- und Untersatz der Füsse und den Gebrauch der Ferse unmöglich machten, erklärte er sich so entschieden dagegen, dass noch in der Nacht vor der Revision die Verbindung sämmtlicher Pedalstimmen durch Eine Pedalklaviatur herbeigeführt wurde. Das Pedal dieser Orgel hat 28 Tasten, von *Contra-A* bis zum eingestrichenen *c*. *)

Die königliche Bühne in Berlin im Jahre 1851.

Es dürfte für unsere Leser nicht uninteressant sein, eine Uebersicht der Wirksamkeit der grössten Bühne von Norddeutschland während des vergangenen Jahres zu erhalten. Wir geben dasjenige, was den musikalischen Theil betrifft, nach den Angaben der Berliner Theaterzeitung, bemerken jedoch vorher, dass im Ganzen auf den königlichen Theatern in Berlin, Potsdam und Charlottenburg 468 Vorstellungen statt fanden, davon 196 im Opernhause, 344 im Schauspielhause, 26 in Potsdam und 2 in Charlottenburg. Und zwar 58 Trauerspiele, 48 Schauspiele, 267 Lustspiele und Possen, 129 Opern, 14 Singspiele und 60 Ballets.

An neuen Opern wurden aufgeführt: Giralda in 3 Akten von E. Scribe, deutsch von W. Friedrich, Musik von A. Adam, 7 Mal. — Casilda in 4 Akten von M. Tenelli, Musik von E. H. z. G. 2 Mal. — Die Heimkehr aus der Fremde, Liederspiel in 1. Akt von F. Mendelssohn-Bartholdy. — An Ballets: Persische Tänze. Divertissement in 1. Akt von P. Taglioni.

Neu einstudirt: Iphigenia in Aulis von Gluck. — Ferdinand Kortez und Olympia v. Spontini. — Romeo und Julie von Bellini. — Johann von Paris von Boieldieu. — Das Singspiel der Spiegel des Tausendschön. — Die Ballets: das schlecht bewachte Mädchen. — Die Danaiden. — Die Sylphide. — Der Geburtstag.

An Dramen mit Musik: Hyppolitos von Euripides, metrisch übertragen von F. Fritze. Musik vom k. Kammermusikus Schultze. — Makbeth von Shakespeare, nach Tieck's Bearbeitung mit Musik von Spohr. — Mich. Beer's Struensee, mit Musik von Meierbeer.

Von ältern Opern wurden gegeben:

Von Mozart . . . 4 Opern — 9 Vorstellungen
„ Gluck . . . 2 „ — 5 „

*) Im I. Aufsatze in Nr. 81 muss es S. 643 Z. 9 v. oben „Nebeneinanderstellung" statt „Nebeneinanderwirkung" heissen.

Von	Beethoven	1	Oper	— 3	Vorstellungen
„	Spontini	3	„	— 9	„
„	Cherubini	1	„	— 2	„
„	C. M. v. Weber	2	„	— 7	„
„	Meyerbeer	4	„	— 26	„
					(Der Prophet 14 Mal)
„	Lortzing	1	„	— 3	Vorstellungen
„	Nicolai	1	„	— 1	„
„	C. Kreutzer	1	„	— 1	„
„	Ditteradorf	2	„	— 7	„
„	Himmel	1	„	— 2	„
„	Schenk	1	„	— 1	„
„	Flotow	2	„	— 12	„
„	Taubert	1	„	— 2	„
„	Rossini	1	„	— 4	„
„	Boieldieu	2	„	— 11	„
					(Die weisse Dame 7 Mal)
„	Halévy	1	Oper	— 1	Vorstellung
„	Auber	1	„	— 3	Vorstellungen
„	Bellini	3	„	— 12	„
					(Romeo und Julie 7 Mal)
„	Donizetti	3	Opern	— 7	Vorstellungen

Spohr, Marschner, Lachner, R. Wagner fehlen ganz und gar auf dem Repertoire.

Von ältern Ballets wurden am meisten vorgeführt Taglioni's Thea (zum fünfzigsten Male gegeben), das Mädchen von Gent, und der Seeräuber.

In Gastspielen traten auf: Frau de la Grange 5 Mal. Frl. Joh. Wagner 3 Mal (angestellt). Frl. Babnigg 5 Mal. Frau Rüder-Romani 3 Mal. Frau Krebs-Michalesi 3 Mal. Fräul. A. Marpurg 2 Mal. Frl. Ebeling 1 Mal. Frau Murtier-Limbach 2 Mal. — Die Herren von der Osten (Tenor) 1 Mal — Mitterwurzer (Bariton) 4 Mal — Roger (Tenor) 16 Mal (7 Mal in der weissen Dame) — Jäger (Tenor) 1 Mal — Formes (Tenor) 3 Mal (angestellt) — Bost (Bass) 3 Mal (angestellt).

Concerte im Schauspielhaus gaben: Vieuxtemps eins, die Geschwister Dulken zwei. Welch' eine Abnahme der Virtuosen-Concerte gegen frühere Jahre!

Fügen wir noch hinzu, dass auf der Liste des recitirenden Schauspiels Shakespeare 27 Mal (9 Mal in Trauerspielen, 16 Mal in Lustspielen), Göthe 13 Mal (Faust 7 Mal), Schiller 17 Mal, Frau Birch-Pfeiffer 17 Mal, Töpfer 11 Mal, von Puttlitz 10 Mal, Kotzebue 11 Mal, Roderich Benedix aber 23 Mal auf dem Repertoire erscheinen.

Aus Bonn.

Unser Musikleben hat durch die diesjährigen Abonnements-Concerte einen neuen Aufschwung genommen und wir müssen der Direction derselben die vollste Anerkennung zollen, welche eine sinnreiche Zusammenstellung der Programme, die Vorführung neuer Compositionen, die Heranziehung ausgezeichneter fremder Künstler u. s. w. mit Recht verdienen. Im 2. Abon.-Concert hörten wir Mendelssohn's Ouvertüre zu Ruy Blas, die Altarie mit Chor aus Händel's Samson, vorgetragen von Frl. Sophie Schloss, welche so gefällig war auch einige trefflich gesungene Lieder zum Besten zu geben, Concertvariationen für Pianoforte und Orchester von Ad. Hesselt (recht brav von Herrn R. Hasseler mit Bravour und Glanz gespielt — nur fehlt es noch an Aplomb und rhythmischer Gleichheit mit dem Accompagnement des Orchesters), und F. Hiller's „O weint um sie", wobei Frl. Schloss die Solostimme sang. Hiller's schöne Composition wurde vom Singverein (unter Leitung von Prof. Heimsoeth) sehr gut ausgeführt und machte einen ausserordentlichen Eindruck. Nach dieser schon so reichhaltigen ersten Abtheilung bekamen wir noch die grosse Sinfonie in *C* von Franz Schubert zu hören, welche hier zum ersten Male gegeben wurde. Das herrliche Werk brachte eine mächtige Wirkung hervor: die grosse Länge desselben hatte der Herr Dirigent Prof. L. Bischoff (unserem Urtheil nach sehr zweckmässig) dadurch abgekürzt, dass er die Sinfonie von Anfang bis Ende gerade durchspielen liess ohne alle Reprisen, welche bei den ausgesprochenen Motiven und der consequenten Entwickelung derselben auch recht gut wegfallen konnten. Die Ausführung war sehr genügend, das Orchester spielte mit sichtbarer Begeisterung und wurde mit Recht durch den lebhaftesten Beifall belohnt. Wenn wir dem Herrn Dirigenten für die vorzügliche Aufführung aufrichtigen Dank aussprechen, so müssen wir auch der trefflichen Aufführung des Orchesters durch den Herrn Mus.-Dir. F. Wenigmann lobend erwähnen: wo sich die besten Kräfte so vereinigen und die Leiter des Ganzen nicht an ihr liebes Ich, sondern nur an die möglichst beste Darstellung eines Werkes denken, da wird die Kunst immer vollkommener gedeihen.

Zwischen dem 2. und 3. Abonnementsconcert gab die Liedertafel Concordia ihr gewöhnliches Winterconcert. Sie trug mehrere Gesänge von C. Kreutzer, J. Otto, Girschner, u. s. w. und Mendelssohn's „An die Künstler" (mit Orchesterbegleitung) vor, Alles mit der rühmlichst bekannten Präcision und der trefflichen Schattirung, welche die vielen schönen, sonoren Stimmen, die sie besitzt, und die kunstgerechte Einübung durch ihren Dirigenten Herrn F. Wenigmann stets erwarten lassen und stets von neuem bekunden. Auch ein vierstimmiges Lied von der Composition desselben sprach sehr an. Ausser dieser Vocalmusik hörten wir noch ein Trompetensolo, von Hrn Schreiber mit bekannter Virtuosität geblasen, ferner zu Anfang Marschner's Ouvertüre zum Vampyr und zum Schlusse Beethoven's *A dur*-Sinfonie, beides in gelungener Aufführung.

(Schluss folgt.)

Elberfeld am 12. Februar.

Heute wurde uns ein seltener Kunstgenuss zu Theil durch das Concert, welches Hr. Musik-Director Weinbrenner veranstaltet hatte. Hr. Weinbrenner, der etwas darauf gibt sein Concert zu einem der brillantesten in der Saison zu machen, war auch diesmal seinem Grundsatze treu geblieben, und bethätigte dies durch Heranziehen auswärtiger Kräfte, nämlich des Hrn. E. Koch aus Cöln und einer hiesigen jungen Dame, welche sich unter den

ersteren Leitung in der Rheinischen Musikschule im Gesange ausbildet. Das Programm war eben so reichhaltig als gutgewählt. Eröffnet wurde das Concert mit Mendelssohns herrlicher Ouvertüre zu *„Ruy-Blas“*, welche mit der Frische ausgeführt wurde, wie sie Mendelssohn so schön gedacht, und elektrisirte sie das Publikum in solchem Grade, dass es zu einem reichen Beifallssturme hingerissen wurde. Dann folgte die erste Arie der Alice aus Robert der Teufel, gesungen von Fräul. H. Der Vortrag derselben zeugte von Geschmack, und lässt sich bei regem Studium und ausdauerndem Fleisse etwas Tüchtiges für die Zukunft der jungen Sängerin erwarten.

Hr. Musik-Direktor Langenbach trug hierauf „Fantasie aus Norma, für Violine (auf einer Saite) von Vieuxtemps“ vor. Hr. L. hatte gerade nicht seinen glücklichen Abend und hörten wir selbige Piece schon besser von ihm vortragen; allein wer die ungeheuren Schwierigkeiten dieses Stückes kennt, wird gerne Nachsicht üben mit einigen nicht geglückten Stellen: dennoch wurde ihm viel Beifall zu Theil, der sich bei dem schönen Vortrage eines Liedes und Romanze aus den Salonstücken von David noch steigerte und wohlverdient war.

Von Hrn. Koch, welcher uns ein noch seltener, aber um so willkommnerer Gast war, hörten wir F. Schuberts herrliche Lieder „Am Meer“ und „Ständchen.“ Wenn wir nicht längst wüssten, dass Hr. Koch der vortrefflichste Liedersänger ist, den man hören kann, so würde uns dieser Abend den Beweis dafür gegeben haben: die ganze Zuhörerschaft war durch den unbeschreiblich schönen Vortrag in eine nachhaltige Aufregung gebracht und wir sahen aus manchen schönen Augen helle Thränen fliessen. Welche Prüfungen muss ein Herz durchgemacht haben, das diese Lieder mit solchem Gefühl wiederzugeben vermag!

Zu ausserordentlichem Beifall veranlasste auch das sehr effektvolle Duett aus „Linda di Chamounix“ von Donizetti, worin auch Frl. H. eine grössere Sicherheit und Unbefangenheit im Vortrage zeigte, und so ihre schöne Stimme mehr zur Geltung brachte. Das Duett war trefflich einstudirt und auf gleiche Weise in allen Nüancen ausgeführt. Der Vortrag des Liedes „Die Thräne“ von Küchen durch Frl. H, befriedigte uns im Vergleich zur vorigen Piece nicht so, mochte es daran liegen, dass sie sich selbst accompagnirte und das Pedal sehr hervorsagte? uns klang es matt. Nichtsdestoweniger folgte auch hier der Beifall. Der Vortrag der Männerchöre: „Hymne von Neithardt“, „Barcarole“ und „Wachet auf“ von Kücken, war ein durchaus gelungener, und wurde letztere Composition, so viel wir wissen, die neueste von Kücken, mit einer Begeisterung vorgetragen, die einen nicht endenwollenden Beifall hervorrief. Ueber Gedicht und Composition liesse sich viel Schönes sagen, doch damit ich nicht in den Verdacht eines Revolutionärs falle, enthalte ich mich dessen. Die Soli wurden von dem Gebrüder-Quartett St. sehr brav ausgeführt.

Von Orchesterwerken kam noch die Ouvertüre zu „Egmont“ von Beethoven zur Aufführung, welche unter Weinbrenner's feuriger Direktion trefflich executirt wurde, nur schade, dass die Blasinstrumente im Adagio nicht präcis einsetzten. Zum Schluss wurde die Introduction aus der „Belagerung von Corinth“ von Rossini mit Orchester-Begleitung zu Gehör gebracht, und zeichnete sich Hr. Koch als Cleomenes im Vortrage des Recitativs ganz besonders aus. Die übrigen Soli, so wie der Chor, sangen mit gleicher Liebe, und wurde somit der schöne Abend würdig beschlossen. Möge Hr. Weinbrenner seinem Principe, nur Gutes und Tüchtiges vorzuführen sogar mit eigenen Opfern, nur getreu bleiben, er wird dann auch immer auf ein so glänzendes und zahlreiches Publikum, wie es an diesem Abende versammelt war, rechnen können.

— 6. —

Aus Detmold.

Auch bei uns ist jetzt J. Otto's „Mordgrundbruch“ (Verlag von E. Glaser in Schleusingen), zur Aufführung gekommen und zwar mit vollster Ausstattung des Orchesters, der Costüme und der Scenerie. Das fürstliche Hofmarschallamt hatte bereitwilligst alles Erforderliche vom hiesigen Hoftheater uns zur Verfügung gestellt.

Alles dies erhöhte natürlich den Effect; indessen kann der unterzeichnete Liedervater, der selbst nicht mitgewirkt und daher ohne ruhmredig zu erscheinen, die volle Wahrheit verkünden darf, der hiesigen Liedertafel das Verdienst vindiciren, dass sie ihre Aufgabe vollkommen begriffen und würdig gelöst hat.

Mit stürmischem Applaus wurden ihre Leistungen, besonders die der Solo-Partien aufgenommen. Unser ausgezeichneter II. Bassist Fried. Koch sang den Sassafras, unser Gesangmeister Roloisch die Amalgunde, unser I. Bassist A. Ullrich den Ritter Cunibert und unser Notenmeister Schonh den Edward.

Mit grossem Glücke und vieler Gewandtheit wusste Amalgunde die Schwierigkeiten ihrer Rolle zu überwinden und zu beherrschen. Unsere kühnsten Erwartungen wurden durch den Erfolg, der die auf Einübung der Oper verwandte Mühe krönte, in allen Partien, sowohl der Soli als der Chöre, übertroffen! —

Der Saal, worin das niedliche Theater aufgeschlagen war, konnte die Masse der Zuhörer, die nach Billete verlangten, nicht fassen. Es musste daher die Ausgabe derselben sistirt werden und ist sowohl von den Hörern, als denen, die draussen bleiben mussten, an unsere Liedertafel das dringende Verlangen gestellt worden, die Aufführung der Oper baldigst zu wiederholen.

Wir können allen Liedertafeln, in denen etwa das Sängerleben einzuschlafen droht, nur dringend rathen, sich rasch an die Einübung dieser Oper zu machen. Schon die Uebungsstunden werden die Sänger fesseln und zusammenhalten. Stehen auch nicht allen Liedertafeln so wie hier, Hofcapelle, Costüm und Scenerie zu Gebote, dennoch wird die Oper, selbst bei einfacher Clavierbegleitung, ihren Effect nicht verfehlen.

Detmold den 4 Febr. 1852.

Der Liedervater der Detmolder Liedertafel.
Dr. Heinrichs.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. In der vierten Quartettunterhaltung der Herren Concertmeister F. Hartmann und Genossen hörten wir ein ausserordentlich liebliches Quartett von Haydn in *F dur*, das schöne Quartett in *G moll* Op. 65 von Onslow, und zum Schluss eine heroische Leistung, Beethoven's Op. 131 *Cis moll*. Ehre den wackern Künstlern, welche diese erstaunenswerthe Composition mit bewundernswerthem Ensemble und trefflicher Auffassung wiedergaben!

Am 19. Februar wurde im Theater eine grosse dramatisch-musikalische Abendunterhaltung in 3 Abtheilungen unter Leitung des h. Mus.-Dir. Herrn Fr. Weber zum Besten des städtischen Orchesters gegeben, wobei sämmtliche Gesang-Partien und Rollen von Dilettanten (unter Mitwirkung des Hrn. Kammersängers E. Koch und unter der Regie des Hrn. R. Benedix) übernommen und mit ausserordentlichem Beifall vor dem gedrängt vollen Hause durchgeführt wurden.

Aufgeführt wurden die meisten Nummern aus Weber's Freischütz, die Arie des Figaro aus Rossini's Barbier, das Duett des Osmin und Pedrillo aus der Entführung von Mozart, „der Schwur“, Einlage zu Auber's Falschmünzer von C. Kreutzer für Solo und Männerchor, das Lustspiel „Der Process von R.

Benedix und die Ouvertüren zum Freischütz, zu den lustigen Weibern von Windsor von Nicolai und zur Entführung von Mozart.

In Linz wurde eine Oper „Finsko" vom dortigen Capellmeister Müller mit grossem Beifall aufgeführt.

Hierbei eine Beilage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 87. **Cöln**, den 28. Februar 1852. **II. Jahrg. Nro. 35.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Vierstimmiger Männergesang.

„Im Walde", Dichtung von Carl Gärtner, componirt für Männerstimmen mit Orchester-Begleitung und dem Männergesang-Verein in Wien gewidmet von Julius Otto. Schleusingen, Verlag von Conrad Gläser. Preis 2 Thlr.

Keine der vielen und anmuthigen Ausdrucksweisen, in welchen sich die edle Himmelstochter Tonkunst den Menschen offenbart, ist dem deutschen Sinn und Wesen so innig verwandt, ist so ganz unser Eigenthum, als das Lied. Schon in seiner ursprünglichen, einfachen Erscheinung geliebt und treu gepflegt, ist es nun, zum Männerchor erstarkt, unsere Freude, unser Stolz, ja ist es eine Macht geworden. Allüberall, oft im bescheidenen Dörfchen ertönen jene heitern und kräftigen Lieder, welche durch die dichtgedrängte Harmonie, wie sie eben der vierstimmige Männergesang bedingt, so tief eindringen, so mächtig wirken. — Mit der Verbreitung der Sänger-Vereine und ihrer steigenden Ausbildung, mussten sich natürlich auch die Ansprüche an den poetischen und musikalischen Stoff, dessen sie bedurften, fortwährend erhöhen, und so bietet uns denn die Literatur des vierstimmigen Männergesanges in der That eine Fülle der mannichfaltigsten Werke, aufsteigend vom einfachen Liede bis zum Oratorium.

Von den Componisten, die durch ihre Werke für den vierstimmigen Männergesang die grösste Sympathie erregt, ja Epoche gemacht haben, verdient neben Conradin Kreutzer zunächst Julius Otto genannt zu werden, dem wir auch das oben angezeigte Werk verdanken. — C. Kreutzer, von einem vielbewegten, fast ruhelosen Leben nun im fernen Norden ausruhend, ist nach seinen Werken, wie nach seinem Geschick, das für eine solche künstlerische Notabilität wahrlich kein glänzendes war, allgemein gekannt, und vorzüglich dann, als er vollendet hatte, nach seinem vollen Werthe erkannt, vielfach und herzlich bedauert worden, wenn auch, wie so oft, zu spät!*) Gewähren wir also dem Lebenden, was ihm gebührt: freudige Zustimmung, gerechte Anerkennung seines Strebens und seines Werthes!

So darf also Referent mit Recht voraussetzen, dass einige bezeichnende, nicht allgemein bekannte Notizen über Jul. Otto, diesen trefflichen und bescheidenen Künstler, und namentlich eine Zusammenstellung seiner Leistungen hier, wo es die Besprechung seines neuesten Werkes gilt, nicht unwillkommen erscheinen werden.

Jul. Otto, (geb. 1. Sept. 1804 zu Königstein bei Dresden) war von seinem zehnten bis achtzehnten Jahre Alumnus der Kreuzschule zu Dresden, also recht eigentlich von dem musikalischen Elemente umgeben. Dann bezog er die Universität zu Leipzig, wo er drei Jahre verweilte, um sich dann ausschliesslich der Musik zu widmen. Seine musikalischen Studien leiteten in diesen beiden Perioden: Uber, Weinlig (der jüngere) und Schicht. Seit 1830 ist Otto als Cantor und Musikdirector in Dresden angestellt, und hat als solcher eine so rühmliche Thätigkeit entfaltet, dass er auch in seiner amtlichen Beziehung allgemein geachtet wird.

Wenn man J. Otto nennt, so ist man geneigt, sich ihn fast ausschliesslich als identisch mit dem vierstimmigen Männergesange zu denken, und doch ist es Thatsache, dass er auch auf anderem Gebiete

*) Wer denkt hier nicht mit tiefem Schmerz an Lortzing?

der Tonkunst thätig und glücklich war. So sind namentlich mehre seiner grössern kirchlichen Compositionen Werke echt künstlerischer Weihe und Tüchtigkeit.

Schon im ersten Jahre offizieller Wirksamkeit brachte er sein grosses Charfreitags-Oratorium: „Der Sieg des Heilandes" (gedichtet von A. Peters) zur Aufführung, ein Werk, das tiefen Eindruck machte, und eben so sehr wegen seiner Gediegenheit als wegen der Wärme des Ausdrucks gerühmt wurde. Diesem folgte (1834), zu derselben kirchlichen Bestimmung componirt, „Die Feier der Erlösten am Grabe Jesu", nach einer Dichtung von Hohlfeldt, und 1842 „Des Heilands letzte Stunde", (gedichtet von dem Sohne des Comp., J. Otto). Besonders dies letzte Werk wurde mit grosser Vorliebe und Sorgfalt behandelt, wozu die geistig so nah verwandte Dichtung ganz entschieden beitrug.

Wie schon diese eben angeführten Werke zunächst aus der Berufsstellung des Componisten hervorgingen, so entstand in gleicher Beziehung noch eine grosse Anzahl von Cantaten, Motetten, Hymnen u. s. w., die hier nicht näher bezeichnet werden können. Hier sei nur noch erwähnt, dass ein wahrhaft bedeutendes Werk, eine *Missa solennis*, von unserm Componisten dem König Anton gewidmet, in der katholischen Hofkirche zu Dresden mit angemessener Wirkung aufgeführt und mehrmals wiederholt wurde. —

Ausser diesen ernsten und umfangreichen Werken besitzen wir von J. O. auch im leichten, eleganten Unterhaltungsstil manches Vorzügliche. So erschienen von ihm mehre Liederhefte, unter welchen sich besonders „Die Nachtlieder" auszeichnen. Von seinen Compositionen für das Fortepiano ist dem Referenten zunächst ein sehr ansprechendes Trio (mit Violine und Cello) bekannt, und noch so eben erschien von ihm (bei Merseburger in Dresden) ein recht anmuthiges Werkchen: Drei Rondo's für vier Hände mit den characteristischen Ueberschriften: „Auf dem Wasser", „im Freien", „auf den Bergen". —

Die vorwaltende Hinneigung Otto's zur Composition für den vierstimmigen Männergesang trat 1835 entschieden hervor. Es erschien nämlich (ausser einigen einzelnen Liederchören) sein grosses und würdevolles Oratorium „Hiob" für Männerstimmen mit Orchester-Begleitung, nach der trefflichen Dichtung von Jul. Mosen. Das wahrhaft ausgezeichnete Werk, welches dem pädagogischen Verein gewidmet, und zu dessen bedeutendem Vortheil zuerst in der Frauenkirche zu Dresden unter persönlicher Leitung des Componisten ausgeführt und mehrmals wiederholt wurde, machte die grösste Sensation; denn nicht allein der intensive Werth der Composition, sondern auch die massenhafte Ausführung durch Männerstimmen imponirte um so mehr, je seltener in jener Periode das Zusammenwirken grosser Männerchöre war.

Diesem bedeutenden Werke folgte bald darauf, ebenfalls für Männerstimmen mit Orchester-Begleitung, zunächst ein *Te Deum*, dann eine *Missa* und eine Huldigungs-Cantate.

Wir gelangen nun auf das eigentliche Gebiet der künstlerischen, wirksamsten Thätigkeit Otto's, wo zunächst ein glücklicher Gedanke eine ganze Reihe lebensfrischer Gebilde erzeugen sollte, die ihm eine Popularität gewannen, wie sie Wenigen zu Theil wird. Wir bezeichnen damit die Gründung und Herausgabe jenes allgemein bekannten, periodisch erscheinenden Werkes: Ernst und Scherz (Schleusingen, bei C. Gläser). Wenn schon die ersten Hefte desselben, einzelne vierstimmige, ernste und heitere Lieder vom Herausgeber und andern namhaften Componisten enthaltend, die lebhafteste Theilnahme erregten, so steigerte sich der Beifall ganz besonders als der Herausgeber sein Werk in die neue und glückliche Form der Cyclen mit Declamation kleidete. In dieser eben so geschickt und sorgfältig vorbereiteten, als mit Geist und Talent ausgeführten Umgestaltung und Erweiterung gewann das Werk eine Berühmtheit, die an Unentbehrlichkeit gränzte.

So entstanden also (in ziemlich kurzen Zwischenräumen) die folgenden Werke:

1. Sängersaal, (1844) Dichtung von O. Sternau, Declamation von Fr. Marlow.
2. Burschenfahrten, (1845) ged. v. Jul. Otto, dem Sohne.
3. Gesellenfahrten, (1846) ged. v. J. O., d. S.
4. Soldatenleben, (1848) ged. v. J. O., d. S.
5. Spinn-Abend, (1850) ged. in der ersten Hälfte von J. Otto, dem Sohne; nach dessen Tode beendigt von C. Thieme.

Alle diese heitern Gebilde sind willkommnes Eigenthum der deutschen Sänger-Vereine geworden; ein näheres Eingehen würde also hier völlig überflüssig erscheinen. Dass nicht alle, und namentlich in Bezug auf die einzelnen Momente, von gleichem Werthe sein können, wird bei so umfangreichen, vielgestaltigen Conceptionen kaum befremden. Doch lässt sich ganz entschieden der Ausspruch:

„*Plurima nitent*", auf sie anwenden; denn zeigt sich auch hier und da eine kleine Schwäche, sie wird alsbald vergütet durch einen besonders glücklichen Zug, durch erhöhtes, geistiges Leben. Jedes hat seinen eigenthümlichen Reiz, jedes ist durch gesunden, oft sprudelnden Humor, wie durch Wahrheit und Wärme des Ausdrucks ausgezeichnet. Ganz besonders aber tritt neben meisterhafter Technik in Behandlung der Singstimmen jene Elasticität des Talentes hervor, welche zur Zeichnung solcher leichten, rasch wechselnden Conturen, zur Schilderung so mannigfaltiger oft in einander übergehenden Situationen so unerlässlich und in ihrer glücklichen Anwendung von so unwiderstehlicher Wirkung ist. — Den schnellsten und allgemeinsten, ja bis zum *furore* gesteigerten Eindruck machten offenbar die Burschenfahrten, und in diesen bildet wieder das Fuchslied ein ganz köstliches, vollkommen abgerundetes Kunstwerk und Cabinetstück.

Das trauliche, gemüthliche Zusammenwirken von Sohn und Vater übte offenbar auf die meisten dieser originellen Gebilde einen höchst glücklichen Einfluss. Aus derselben geistigen Verbindung ging nebst einigen Liedern auch ein Hymnus hervor, der bei dem grossen in mancher Beziehung bedeutsamen Sängerfeste in Würzburg (1845) neben Fischer's „Meeresstille und glückliche Fahrt" den grössten Beifall fand. Zu einer komischen Oper für Liedertafeln: „Die Mordgrundbruck", (die schon sehr häufig dargestellt wurde und wirklich drastisch wirken soll) konnte der Sohn dem Vater nur zwei Akte hinterlassen; denn schonungslos zerissi der Tod diese schöne, so seltene Verbindung: der liebenswürdige, geistvolle junge Mann starb unerwartet im November 1849.

Einer besondern Gunst des Geschicks, ja eines Aktes der poetischen Gerechtigkeit konnten sich unsre beiden Ottonen noch gemeinschaftlich erfreuen, indem das (1846) von ihnen geschaffene Loblied der Mosel mit dem so originellen Preise gekrönt wurde: er bestand nämlich in einem Stückfass köstlichen Moselweines.

Ein Freund sandte den beiden Glücklichen bei dieser Veranlassung folgendes Distichon:

> Kaum dass sich Vater und Sohn zum Ruhm der Mosel vereinen,
> Rollt auch der heilige Geist donnernd im Fasse herbei.

Diese flüchtig hingeworfenen Notizen mögen genügen, um im Allgemeinen die Aufmerksamkeit der Leser aufs Neue einem so wackern und unermüdlichen Künstler zuzuwenden: wir kehren jetzt zu unserm „Walde" zurück, um, wenn auch nur im Vorübergehen, den Klängen und Liedern zu lauschen, die ihn erfüllen, da ein tieferes Eingehen nach Raum und Zeit unmöglich ist.

Was zunächst die Dichtung betrifft, so muss man sie zunächst als eine dankbare, der Composition günstige bezeichnen. Die Diction ist durchgängig angemessen, oft recht charakteristisch; selbst die viel höhere Aufgabe, das Interesse durch häufig wechselnde Scenen zu fesseln, und diese doch der Localität angemessen erscheinen zu lassen, hat der Dichter zum entschiedenen Vortheil des Componisten vortrefflich gelös't, und Referent steht nicht an, ihm wirklichen Beruf für musikalische Dichtung zu vindiciren.

Eine kurze Einleitung des Orchesters schildert (nach der beigefügten Bezeichnung) die „Waldesstille der Nacht", „geheimnissvolles Rauschen", „den Sonnenaufgang". Wiewohl uns nur der Clavierauszug vorliegt, so lässt doch die in demselben angedeutete Instrumentirung einen Schluss auf glückliche Wahl und Wirkung machen. So erscheint, um nur einen Moment hervorzuheben, die Benutzung des Orgelpunktes auf *Fis*, mit den aus ihm hervorgehenden harmonischen Steigerungen, durch instrumentale Figuren belebt, sehr gut geeignet, den Aufgang der Sonne zu versinnlichen, die dann mit dem Eintritt des glänzenden *H dur* in vollem Lichte strahlt. Nun tritt der sich anschliessende Chor: „Morgengruss an den Wald" recht frisch und naturgetreu hervor, belebt durch manche bezeichnende Wendung der Harmonie. Dahin gehört z. B. die Stelle, wo der Chor dem „Ach und Weh Ade sagt"; sie ist eben so ungezwungen als wirksam, zumal, wenn man sie mit der nächsten Fortschreitung in Verbindung bringt.

Nachdem der Chor in der Ferne verklungen ist, nimmt das Orchester wieder das Wort, und schildert „das Erwachen der Vögel". Nach *C dur* überleitend beginnt es das Ritornell zu einem recht sangbaren, wenn auch nicht eben ausgezeichneten Liede für Tenor. Mit richtigem Gefühl schliesst der Componist das Lied, welches mit den Worten endigt: „und von der Waldkapelle tönt ein wundersames Läuten", nicht in der ursprünglichen Tonart, sondern bildet, indem der Sänger unwillkürlich dem „wundersamen Läuten" zu lauschen scheint, aus dem Motiv der letzten Worte einen Orchesterübergang zu dem „Morgengebet". Dies ist ein gar freundliches, harmonisch ganz vortrefflich ausgestattetes Quartett mit hinzu-

tretendem Chor (*Edur* 3/4); die Stelle im *Ave Maria*, wo die Melodie zuerst vom ersten Bass geführt, dann vom ersten Tenor in der Sexte beantwortet wird, muss, discret und rein ausgeführt (das *a* der weichen Septimenharmonie dürfte wohl etwas unsicher intonirt werden!), von ausgezeichneter Wirkung sein.

Es folgt nun, angemessen eingeleitet, das vom Dichter wie in der Composition absichtlich etwas derb gehaltene Lied des Holzhackers, das übrigens eine recht prägnante Moral ausspricht, demnungeachtet eine von seinen fünf Strophen ohne Nachtheil füglich entbehren kann.

Die sich anschliessende Scene: „Auf der Lauer" ist nun wieder ein höchst originelles, geschickt angelegtes und meisterhaft durchgeführtes Charakterstück. Singstimmen und Orchester sind in unaufhörlicher Bewegung. Beide führen in consequenter Haltung ihre verschiedenen Motive durch alle Wendungen der Harmonie; weder die Instrumente noch die Singstimmen ermüden in ihrer immer neu belebten Thätigkeit, bis mit dem entscheidenden, donnernden Puff! die Catastrophe eintritt und das drollige, ungemein unterhaltende *Capriccio* schliesst.

Der folgende „Jägerchor" zeichnet sich schon dadurch aus, dass der Componist die gewöhnliche, fast stereotyp gewordene Form meist glücklich vermieden hat, ohne die bezeichnende Charakteristik vermissen zu lassen. Das kecke Halloh mit seinem *unisono* und unerwarteten Terzenfall auf *b*, führt einen höchst belebten kräftigen Schluss herbei, wie denn überhaupt das Ganze aus frischer, glücklicher Stimmung hervorgegangen ist.

Nun bringt „der Wanderbursch im Walde" einen ganz neuen Gedankenzug auf die Scene. Auch hier ist unser Componist in der besten und rechten Laune, und schafft ein heiteres, consequent durchgeführtes Genrebild. Die an geeigneter Stelle einfallenden Posthornklänge werden um so mehr wirken, da das übrige Orchester während dieser ganzen Scene schweigt.

Jetzt klappert zu einem, in angemessener Form und vortrefflicher Haltung ausgeführtem Chor „die Waldmühle", deren monotoner, vom Orchester bezeichneter 6/8-Rhythmus durch eine breit angelegte Cantilene der Sänger einen sehr wohlthuenden Halt und Gegensatz empfängt.

Angemessen und meindiös durch das Orchester vorbereitet ertönt nun ein sehr anmuthiges Ständchen, von einer Tenorstimme intonirt, und später vom Chor begleitet. Schon in vocaler Beziehung glücklich und namentlich graziös gestaltet, erhält es durch eine sehr nüancirte, mit Geschmack und ungemein sorgfältig behandelte Orchesterbegleitung einen ganz eigenthümlichen Reiz, und muss eben so dem hübschen Waldmühlenkinde, dem es bestimmt ist, als der *haute volée* im Concertsaale gefallen.

Nun führt uns der Dichter in die „Waldherberge", und auch diese Situation erfasst unser Componist mit jener Frische der Einbildungskraft und Biegsamkeit des Talentes, die wir ihm in so hohem Grade zusprechen müssen. Diese Scene ist ungemein treffend geschildert, und gestaltet sich nach der sinnigen Apostrophe an das „Waldblümlein" in erfrischender Mannichfaltigkeit immer belebter endlich bis zur hellsten Fröhlichkeit, die sich zuletzt, bei den Worten: „Mir ist so wohlig"! in seliges Selbstvergessen auflös't. Erschienen diese häufig wiederkehrende Worte schon früher in immer neuen Wendungen, so muss vorzüglich die zuletzt benutzte als originell bezeichnet werden.

Nun wird es völlig Abend und wir vernehmen das im Eingange besprochene Morgengebet, hier (mit veränderten Worten) in ein „Abendgebet" umgewandelt. Wohl liesse sich gegen diese, vom Dichter veranlasste Doppel-Erscheinung Manches einwenden, doch versöhnt die veränderte Einführung, so wie die gemilderte Tonart (aus *E* in *Es* verwandelt) unwillkürlich mit diesem Dualismus.

Ein ziemlich ausgeführter Orchestersatz mahnt nun an die „Heimkehr", und in einem schönen Chorliede: (*E dur* 3/4) „Gute Nacht an den Wald" verhallen mild und beruhigend die letzten Töne der Sänger. Bei der Conception dieses Liedes war es in der That keine leichte Aufgabe, jede Erinnerung, jeden Anklang an Mendelssohn's allbekannten „Abschied vom Walde" zu vermeiden. Diesem negativen Streben des Componisten glaubt man wirklich bei gewissen Wendungen zu begegnen, doch ist wohl kaum die Spur einer Reminiscenz zu erspähen, und der Schluss mit dem *unisono* der Sänger in der Quinte, durch das Hinzutreten des Orchesters harmonisch gesichert, ist ganz gewiss sein Eigenthum.

Am Ziel angelangt gesteht Referent gern, dass er mit Liebe, ja mit Vorliebe die Besprechung dieses Werkes begonnen und mit steigender Befriedigung ausgeführt hat, glaubt aber zugleich auf die Zustimmung der urtheilsfähigen Leser, und ganz vorzüglich auf die Sympathie der Sänger-Vereine rechnen zu dürfen, denen das unverkünstelte, leicht aufzufassende, lebensfrische Gebild in seiner heitern

Abwechselung gewiss viele genussreiche Stunden schaffen wird. *A. M.*

Ein *Qui pro quo* in der Oper „Don Juan“
auf der Frankfurter Bühne.

Ich hatte mich bei Zeiten eingefunden, um ja keinen Ton zu verlieren, um zu baden, um zu schwelgen in dem Wonnemeere dieser Musik. Nicht Frau Henriette Sontag, welche die Zerline geben sollte, zog mich besonders an, auch nicht der Held der Oper, selbst nicht Donna Anna. In diesem Werk macht die Musik den Künstler und belebt ihn durch ihren Strahl, wie die Sonne die Pflanze. Ich kann mir den Propheten ohne Musik denken, und werde mich immer dabei ergötzen. Im Don Juan aber dürften zufällig alle Darsteller wegbleiben, die Musik genügte mir. Sie ist, was man sagt, nicht umzubringen. Ich hatte in der sogenannten Wolfsschlucht des Parterres Posto gefasst. Weshalb der Ort so genannt wird, weiss ich nicht. Vielleicht weil ihn die Gelehrten und Journalisten zu ihrem Lieblingsaufenthalt gewählt haben?! Gleichviel, ich stand, wie eine Säule, aber ich hatte nicht Ursache so tiefe Wurzel zu schlagen, denn — in Betracht des heutigen Gastspiels waren noch Plätze genug übrig.

Die Ouvertüre war vorüber gerauscht, der Gouverneur erstochen, und Donna Anna erschien mit aufgelöstem Haare, die Nemesis des Don Juan, und kaum hatte sie auf dem *des* das „*mio caro padre*“ ausgehaucht, als es hinter mir sich regte und dehnte, und ich einzelne unartikulirte Laute vernahm. Und auf diese Weise hörte ich meinen Hintermann jede einzelne Stelle der Sängerin in dem Grade begleiten, als sie selbst von ihrer Aufgabe durchglüht war, bis er endlich auf der Fermate des ergreifenden „*giura!*“ selbst in Feuer gerieth, und in ein lautes „Bravissimo!“ ausbrach. Das Duett war zu Ende und verwundert schaute ich mich nach meinem unruhigen Nachbar um. Es war ein rüstiger obgleich schon ältlicher Mann mit grauen fliegenden Haaren und stechendem Blick. Auf seinem von Erfahrungen durchfurchten Gesicht herrschte eine seltene Mischung von Güte und Bitterkeit. Sein Anzug gehörte dem *ancien régime* an, und ich erschrack fast ob dieses getreuen Conterfey's des Hoffmann'schen Johannes Kreissler. Der Mann schaute grimmig in die Räume und brummte: „Welch ein kaltes Publikum! hier nicht in lauten Jubel auszubrechen!“ Der Mann war gewiss ein Enthusiast. Ich liebe solche Nachbarn, wenn sie mich nur nicht stören. Ich frug ihn: „Diese Anna scheint Ihnen zu gefallen? was werden sie erst zu unserer Zerline sagen? . . . „Ah bah! was gehen mich alle Zerlinen der Welt an!“ war die kurze Antwort. Ich sah ihn mit grossen Augen an, doch hatte ich nicht Zeit zu weiterer Bemerkung, denn nun begann der neckende 6/8 Takt in *G-dur*, und unser gefeierter Gast erschien an der Hand ihres Masetto. Diese Nummer, selbst das „*La ci darem la mano*“ ging vorüber, ohne dass mein Nachbar nur ein Lebenszeichen von sich gegeben hätte. „Nun was sagen Sie?“ war meine Frage. „O ja“ antwortete er zerstreut, „höchst anständig . . . eine liebenswürdige Signora . . . sehr brav . . . sehr . . . sehr . . .“ und seine Augen schauten in die Ferne, und seine Gedanken schienen nur Einen Brennpunkt zu haben. Im folgenden Quintett, als Anna erschien, wurde seine Aufmerksamkeit wieder rege — und jede ihrer Bewegungen und Töne verfolgte er mit einer Art von gieriger Hast. Als aber die Contrabässe das grosse Recitativ begannen „*Don Ottavio — son morta!*“ glaubte ich zu hören wie sich seine Brust erweiterte. Mit zurückgehaltenem Odem lauschte er Ton für Ton, und sein Blick — denn ich hatte mich ihm nun zur Seite gestellt — sprühte im wahren Sinne des Wortes Flammen. Die Arie war zu Ende. „Das ist die Weihe der dramatischen Kunst — das ist Schönheit und Wahrheit — hingerissen von ihrer Exaltation berührt sie die Grenzen einer verborgenen Macht, und die Instrumente erheben sich und scheinen sie zu fragen: Königin! hier sind wir, was willst du von uns? — So hat sich Mozart seine Anna gedacht — so muss Theresa Saporeti gewesen sein!“

In diese Worte brach mein Nachbar mit Begeisterung aus, ohne dass er aber dabei in die Hände geschlagen hätte und fügte gleichsam im *decrescendo* hinzu: „Und so hätte ich denn meine weite Reise nicht vergebens gemacht. — Ja, sie entspricht vollkommen ihrem Rufe, und diesmal behauptet die *vox populi* ihre Rechte — nun bin ich zufrieden.“ — „Ah“, dachte ich, „gewiss ein *Maestro di Capella* aus der alten Schule“, und frug ihn weiter: „Sie kommen wohl weit her mein Herr? . . . „Allerdings mein Herr. Das Gute zu hören, muss kein Weg zu weit sein. Ich höre und lese, dass diese irdische Calliope ihr Frankfurt zu ihrem Parnassus gemacht, und weil uns dergleichen nicht geboten wird, weil wir zwar reich an Bildung aber arm an Gold sind,

so mache ich mich auf, und finde ihren europäischen Ruf gegründet — finde die vollendetste Anna, die ich jemals gehört habe."

Mir ahnte ein Missverständniss. „Also gefällt Ihnen unser gefeierter Gast?"

„Gefallen? Mein Herr, der Ausdruck ist nüchtern."

„Sie kommen wohl direct von der Reise?"

„So ist's, mein Herr. Ich komme kaum an, höre, dass diesen Abend Don Juan sei, höre, dass Henriette Sontag singt, und was kann natürlicher sein, als dass ich renne und laufe um Ihre Anna zu hören, und — nun verlange ich keine Anna mehr!"

Es war richtig. Mein Johannes Kreissler hielt die Darstellerin der Anna, unsere Anschütz, für seine irdische Calliope, Henriette Sontag. Da es aber grausam gewesen wäre, ihn aus seiner Illusion zu reissen, liess ich mir nichts merken.

Die beiden Arien der Zerline „*Batti batti*" und „*vedrai carino*" gingen vorüber — und obgleich die Darstellerin der Zerline die letzte wiederholen musste, und das entzückte Publikum ihr Kränze auf die Bühne warf — mein Enthusiast blieb ungerührt.

„Nun was sagen Sie zu dem Triller auf dem *F*?" frug ich ihn mit triumphirender Miene. — Da legte er mit einem wehmüthigen Lächeln seine Hand auf meine Schulter, und sein Blick sagte mir mehr als eine ganze Abhandlung über Aesthetik und dramatische Wahrheit. Es war, als riel dieser Blick die Manen Mozart's zu Zeugen seiner Gedanken auf. Ich verstand ihn, und seine Berührung durchrieselte mich mit einem heiligen Schauer..... Bis zu der Arie der Anna „*Crudele*" blieb mein Kreissler wie in Apathie versunken. Bei ihrem ersten Ton aber schien er wieder zu erwachen, wieder wurden seine Blicke die Dolmetscher seiner Seele und der Gesang dieser Anna schien aus seiner eigenen Brust zu kommen. Ich glaubte auf seiner verklärten Stirne den Commentar zu dieser Arie zu finden. Am Schlusse derselben wurde Anna stürmisch gerufen, und Blumen flogen ihr entgegen. Da schaute der fremde Mann mit einem unaussprechlichen Ausdruck des Spottes sich um und sprach mit Bitterkeit: „Endlich geht dem Volke ein Licht auf", fuhr dann heftig mit der Hand über die Stirne und wollte sich entfernen. Da hielt ich ihn zurück, und mein nekkender Kobold flüsterte ihm zu: „Mein Herr! Sie sind etwas sark in *errore*, denn diese Anna ist nicht Ihre Calliope...." Er stand still. Aber anstatt bestürzt zu sein, wie ich vermuthete, sagte er ganz ruhig: „Und was weiter? Die Wahrheit bleibt ja doch, und dieses Ereigniss ist nur ein Beleg mehr zur Kunstgeschichte unserer Zeit. Ich nehme die Erinnerung mit mir, was kümmert mich der Name? Addio!" ... und der Fremde verschwand wie ein Geist. Ich aber blieb zurück, überrascht, verblüfft und wiederholte mechanisch seine Worte: „Die Wahrheit bleibt doch .... was kümmert mich der Name..." Dies war also kein Mann der Illusion? Er kam wie aus einem andern Stern auf unsere Erde herab. Aber sicher lehrt man auf seinem Sterne auch die Religion der Tonkunst.

Ein Besucher der Wolfsschlacht. (Frk. A.)

Aus Bonn.

(Schluss. S. vor. Nr.)

Das dritte Abonnementsconcert (d. 16. Februar) wurde ganz besonders durch das vortreffliche Klavierspiel des Hrn. August Dupont aus Belgien verherrlicht. Es ist in diesen Blättern bereits von diesem jungen Künstler die Rede gewesen und wir können das Gesagte nach Anhörung seiner ausgezeichneten Leistungen hier in Bonn nur bestätigen: wir halten denselben für eine bedeutende Erscheinung und heben besonders mit Vergnügen hervor, dass er eine solide Geschmacksrichtung mit der Virtuosität verbindet. Dies offenbart sich sowohl in seinem Spiel als in seinen Compositionen, wenngleich für jetzt noch allerdings der Componist in ihm vom Pianisten übertroffen wird. Allein wir hegen die sichere Hoffnung, dass Herr Dupont nicht bloss als Virtuose, sondern als Künstler, als Musiker, als Tondichter sich einen Namen machen werde und begründen diese Erwartung namentlich auf den Eindruck, den der Vortrag des ersten Allegro's eines Concertes in *F Moll* mit Orchester, welches wir in diesem 3. Abonnementsconcerte hörten, auf uns gemacht hat. Wenn auch die Hauptmelodie etwas sinnlich erscheint, und die Instrumentation noch nicht immer der beabsichtigten Wirkung entspricht, so ist doch die Anlage des Ganzen, die Klarheit in der Durchführung desselben (eine heutzutage bei einem jungen Componisten sehr schätzbare, weil seltene Eigenschaft!), die schönen Klaviereffekte, welche durchaus nicht als brillante Mode-Variationen erscheinen, sondern stets mit dem Orchester, welches die Motive durchführt, verwebt sind, wobei zuweilen — besonders bei einem andauernden zarten Tremolo des Piano's — recht hübsche Instrumentirung eintritt, der vollsten Anerkennung werth. Ausserdem spielte Herr Dupont eine Fuge von J. S. Bach, ferner sein *Tremolo Staccato*, und war so freundlich, nach dem ganz ausserordentlichen Applaus, den beide Stücke hervorriefen, auch noch den Vortrag seines *Galop fantastique* als willkommene Zugabe zu spenden. Dem Vernehmen nach werden beide Bravourstücke im Verlag der hiesigen Musikhandlung Simrock erscheinen.

An Orchestersachen hörten wir Weber's Ouvertüre zu Oberon in feuriger und gelungener Aufführung; Beethoven's Pastoralsinfonie hingegen liess in Präcision, Zusammenspiel und feiner Nüancirung Manches zu wünschen übrig. Die Sopranarie: „Höre Israel" aus Mendelssohn's Elias wurde von einer Dilettantin recht gut vorgetragen: nur die Art, das Portamento auszuführen, kann vor dem Richterstuhl der Kritik nicht bestehen, überhaupt wäre der recht hübschen und wohlklingenden Stimme eine mehr künstlerische Ausbildung zu wünschen.

Einen Glanzpunkt des Concertes bildete am Schluss des ersten Theils die Aufführung von Rob. Schumann's *Requiem* für

Mignon: Herr Prof. L. Bischoff sprach vor dem Beginn einige Worte, durch welche er die Zuhörer in den Zusammenhang und in die Stimmung einführte, welche die Musik erfordert: er hatte Anklänge aus den Liedern: „Kennst Du das Land?“ und „So lasst mich scheinen bis ich werde“ in seinen Vortrag verflechten und es ist keine Frage, dass dieser viel zum richtigen Verständniss der Musik beitrug. Ueber diese stimmen wir dem lobenden Urtheil, welches in diesen Blättern bereits ausführlich ausgesprochen worden ist, vollkommen bei. Die Ausführung war gut und der Eindruck im Ganzen ein recht befriedigender, an manchen Stellen ein ergreifender. — 11. —

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Wir werden im Monat März eine **italiänische Oper** auf unserm Stadttheater haben. Durch die Bemühungen einiger bedeutenden Kunstfreunde veranlasst, deren Eifer für die Sache es gelungen ist alle Hindernisse zu beseitigen, wird die Brüsseler Gesellschaft des Herrn *Rocca* zwölf Vorstellungen geben. Der Ruf, welcher derselben vorausgeht, lässt einen wirklichen Kunstgenuss erwarten und verpflichtet das Publikum im Voraus zum Dank gegen die Herren Veranlasser, welche dem Vernehmen nach das etwaige Risico auf sich genommen haben, um uns auf unserer verwaisten Bühne zum Schluss der Wintersaison noch etwas ganz Neues, dem wir mit der gespanntesten Erwartung entgegen sehen, vorzuführen.

Düren, den 15. Februar.

Es ist gewiss für jeden Musikliebenden eine freudige Erscheinung und verdient Verbreitung, wenn auch in kleinern Orten mit zwar zahlreichen, aber mittelmässigen Kräften, wie die hiesigen Dilettanten und Musiker durchweg sind, etwas Erspriessliches für die Tonkunst gethan wird. Dass sich mit solchen Kräften, wenn sie von gutem Willen, Sinn und Ausdauer beseelt sind und von einem tüchtigen Dirigenten mit Umsicht geleitet werden, schon Etwas zu Stande bringen lässt, das hat uns unser neue Musikdirector Herr **Schnilmeyer** bewiesen. Ich hatte mein Versprechen, Ihnen über die Wirksamkeit des neuen Allgemeinen Musikvereins zu berichten, absichtlich auf heute verschoben, wo derselbe in seiner ersten öffentlichen Production, Vocal- und Instrumental-Concert genannt, die Wasser- und Feuerproben bestanden.

Die Erinnerung an die musikalischen Abendunterhaltungen aus dem letzten Decennium des traurigsten Verfalls und kläglichsten Zustandes, deren Programme beiläufig gesagt dennoch in Initialen den Namen Concert an der Stirne trugen, hatte meinen Erwartungen die Flügel gelähmt, und mit sehr bescheidenen Ansprüchen war ich ins Concertlocal getreten. Das Programm interessirte mich in seinem 2. Theile: Ouvertüre aus Joseph, Mozart's *Ave verum* und der Schlusschor des 1. Theils der Schöpfung; in der übrigen Zusammenstellung war es etwas bunt gehalten. Hauptsächlich aber trieb mich die liebe Neugierde hin, um doch einmal zu sehen, was der neue Dirigent wohl aus Nichts machen könne. So eben komme ich nun von dort, und wenn auch die Begeisterung mir nicht die Feder führt, so haben mich die Leistungen doch, mich pedantisch auszudrücken: überraschend befriedigt. Das Orchester trug seine Instrumentalsätze recht wacker und so correkt vor, als man es von einem Vereine, der erst seit zwei Monaten einübt, billigerweise verlangen kann. Der Chor, der in Arcadelt's *Ave Maria* zum ersten Mal selbstständig ohne Begleitung auftrat, war etwas unsicher und liess der Sopran eine reine Stimmführung namentlich zu wünschen übrig. Dagegen hielt sich der Chor im *Ave verum* ausgezeichnet brav, jede Stimme setzte ihr *mezzo forte* richtig und sicher ein und führte dasselbe im schönsten Ebenmaasse durch, wie denn bei der Wiederholung das *Pianissimo* von wunderlieblicher Wirkung war. Da aber unter dem Monde nun einmal Nichts Vollkommenes ist, so mussten die Quartettisten den guten Eindruck durch ihre undelikate Begleitung stören. Es ist von zu geringem Belang, Ihnen weitere Details über die Aufführung zu referiren, da Ihr geschätztes Blatt, so viel mir bekannt, hier nicht gehalten wird, und ich Ihren grössern Lesekreis mit einer trockenen Recension nicht ermüden mag. Im Uebrigen kann ich Ihnen aber meine Freude nicht verhehlen, dass es mit der Zeit noch einmal zu einer Gediegenheit hier kommen kann, denn Herr **Schollmeyer** scheint in Bezug auf seine Persönlichkeit, wie auch auf seine Qualificationen als Dirigent der durchaus passende Mann zu sein, der Muth und Lust besitzt, eine so schwierige Aufgabe, wie die eines Musikdirectors in einer kleinen Stadt, mit geringen Mitteln, zu lösen. Die hiesigen Musikfreunde, welche Herrn **Schnilmeyer** zur Uebernahme dieser mühevollen Stellung veranlassten, verdienen gewiss den wärmsten Dank jedes Liebhabers, und wünschen wir ihnen und dem Vereine zu der glücklich getroffenen Wahl von Herzen Glück. Anderweitige Hindernisse hatten mich bisheran abgehalten näher mit dem Vereine in Verbindung zu treten, ich denke jedoch mit dem Nächsten Ihnen Spezielleres mittheilen zu können und zeichne etc.

Wiesbaden, den 12. Februar.

Ein äusserst gewähltes und zahlreiches Publikum hatte sich gestern in dem Concerte unseres beliebten Sängers Herrn **Haas** versammelt — angezogen durch das interessante Programm, und selten haben wir wohl ein Publikum befriedigter einen Concertsaal verlassen sehen. — Hr. **Haas** sang „*le lac*“ von Niedermeyer — „*the flowers of the forest*“ ein schottisches Lied, — „**Lied der Emma**“ von Spohr, und mit Frl. **Stark** ein Duett von Kücken: „**Die Heimkehr**“.

Herr **Haas** gehört unbedingt zu den besten Liedersängern und wahrlich wenige Sänger wissen ihre Mittel wie er anzuwenden, — aber auch wenigen Sängern stehen solche Mittel zu Gebote. — Die Stimme ist ein voller, in allen Lagen markiger und in vorzüglicher Schule gebildeter Bariton, welcher äusserst wohlthuend auf den Zuhörer wirkt und besonders zum Liedervortrage sich eignet. Hr. **Haas** besitzt ausgezeichnete musikalische Bildung und Sprachkenntnisse, was ihm allein möglich machte die schwierige Aufgabe zu lösen, welche er sich gestellt — nämlich: in drei Sprachen zu singen, und zwar vor einem Publikum, welches wie das unsrige aus fast allen Nationen besteht. Es gelang ihm vollkommen, und man war in der That versucht zu zweifeln, ob er besser deutsch, französisch oder englisch singe. Herr **Haas** wird uns im Monate September verlassen, um als Concertsänger nach New-York zu reisen. Ihn begleitet das allgemeine Bedauern über seinen Verlust als Sänger und Gesanglehrer.

Frau v. **Strantz** sang „**Die Lockung**“ von Dessauer, und „**Die Thräne**“ von Kücken mit gewohnter Virtuosität. — Hr. **Sachs** spielte ein Quintett von Dusseck und einige kleine Compositionen mit vielem Erfolge. — Hr. Concertmeister **Frisch** gab uns Vieuxtemps „**Arpeggios**“ auf vollendete Weise. — Hr. **Minetti** sang Fischer's „**Frühlingstoaste**“ mit besonderem Ausdrucke, und zum Schlusse hörten wir das Sextett aus „Lucia“ mit bewunderswerther Präzision vortragen. — Herr Kapellmeister **Schindelmeisser** leitete das Ganze. — Eine seltene Ehre wurde Hrn. **Haas** durch die Anwesenheit unserer hohen

Herrschaften zu Theil — ein Beweis — wie sehr man in allen Kreisen seine Verdienste zu würdigen weiss.

Berlin. Die Einnahme des königl. Theaters im vergangenen Monat hat sich auf 25,000 Thaler belaufen, eine Summe, welche vordem nur sehr selten erzielt worden ist. Das günstig gewählte Repertoire und die durch die aufgehobenen Abonnements im Opernhaus erzielten Mehreinnahmen werden wesentlich zu diesem Resultate beigetragen haben.

---

* **Wien.** Die Aufführung des „Oberon" am 9. darf als die glücklichste Darstellung dieses Werkes im Hofoperntheater gerühmt werden. Es ist zur Genüge bekannt, dass „Oberon" bei seinem früheren Erscheinen nur einen sehr mässigen Erfolg gewinnen konnte. Der Grund hiervon lag in damaligen Zuständen und Persönlichkeiten, deren Erinnerung aufzufrischen für die gegenwärtige Zeit von sehr geringem Interesse wäre. Als aber im vorigen Jahre die Oper ins Repertoire trat, wurde sie als eines Meisters, der dem Herzen des Volkes so nahe steht, freudig begrüsst und sie hat seither eine ungeschwächte Anziehungskraft behauptet. Nicht der Glanz einer dem romantischen Werke entsprechenden Ausstattung allein hat die Sinne gefesselt; auch die stille, unwiderstehliche Macht seiner sinnigen Musik übt unzweifelhaft den bedeutendsten Einfluss. Seit vorgestern haben wir einen Grund mehr, die klar geäusserte Befriedigung an dieser Oper zu begreifen, da der Part Rezias in die Hände einer Künstlerin gelegt war, deren Verständniss für den Geist der Musik im richtigen Verhältnisse zur Kraft steht, die Gedanken des Tondichters gross und lebenswahr darzustellen. Ihre Leistung in dieser Rolle, bis auf die wenigen Takte der Vision herab, mit treuestem Studium durchdrungen, zeichnete sich durch den belebenden Hauch der wärmsten Empfindung und durch dramatischen Schwung aus, wodurch die correkteste Production erst zu künstlerischer Bedeutung emporgehoben wird. Die sonore Stimme der Frau Gundy, der Darstellerin Rezias, gab dem anmuthigen Quartette am Meeresufer die frischeste Färbung; doch alle Kraft und Innigkeit ihres Gesanges legte sie in die grosse Arie des zweiten Aktes. Schon als jüngst Frau Gundy in einem Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde eben diese Arie sang, konnte man aus dem seltenen Eindrucke die Grösse der Wirkung ermessen, die jene Arie, von der lebendigen Darstellung getragen, in voller dramatischer Beleuchtung erzeugen müsste. Es freut uns, sagen zu können, dass diese Erwartung jetzt vollauf bestätigt ist. Frau Gundy hatte sich der lebhaftesten Anerkennung ihrer trefflichen Leistung zu erfreuen. Um die Präcision und Harmonie des Zusammenwirkens in dieser Oper zu bezeichnen, dürfen wir nur noch hinzufügen, dass die übrigen Hauptrollen von den Frl. Wildauer und Theresa Schwarz, den Herren Ander, Staudigl und Kreuzer (Oberon) in lobenswerthester Weise dargestellt wurden. — Im letzten Concert der Akademie der Tonkunst sang Frau Betty Gundy die Arie aus dem „Barbier von Sevilla" von Rossini mit solcher Bravour, dass sie im strengsten Sinne des Wortes einen Beifallssturm hervorrief. Da man bis jetzt nur gewohnt war, Frau Gundy in ernsten und getragenen Partieen zu hören, so mussten ihre Fiorituren und ihr ausgezeichnetes *Staccato* natürlich ausserordentlich überraschen. Frau Gundy musste die Arie wiederholen.

Compositions-Kampf.

Der städtische MÄNNERGESANG-VEREIN zu Düsseldorf hat beschlossen, mit dem am 1. August 1852 stattfindenden grossen Gesang-Wettstreite einen

Compositions-Kampf

zu verbinden, und ladet die deutschen Componisten hiermit ein, sich an demselben zu betheiligen. Von dem Wunsche beseelt, drei ausgezeichnete Lieder zu erwerben, setzt er drei Preise fest, die von einer später bekannt zu machenden Jury von 5 Preisrichtern, den 3 besten neu componirten, noch nicht in Druck erschienenen Liedern zuerkannt werden sollen.

1. Preis 10 Frd'or = 100 Fl.
2. „ 8 „ = 80 „
3. „ 5 „ = 50 „

Die Betheiligung an den Compositions-Kampf ist an die folgenden Bedingungen geknüpft:

a) Die Lieder müssen für mehrstimmigen Männergesang ohne Begleitung geschrieben sein. Der Text ist freigegeben, darf jedoch weder in religiöser, noch in politischer Beziehung verletzenden Inhalts sein;

b) Ein und derselbe Componist darf nicht über 3 Lieder einschicken;

c) Jede auf Betheiligung Anspruch machende Composition muss leserlich geschrieben, längstens bis zum 15. Juni d. J. in Partitur und einfach ausgeschriebenen Stimmen an die Direktion des städtischen Männergesang-Vereins zu Düsseldorf mit einem Motto versehen franco eingesandt werden. Ein versiegelter Zettel, der aussen dasselbe Motto, innen den Namen des Componisten enthält, ist beizulegen.

d) Sollten jedoch die 3 besten der eingesandten Lieder den Ansprüchen der Jury nicht genügen, so ist der Männergesang-Verein nicht gehalten, unter allen Umständen die ausgesetzten Preise zu vergeben.

e) Der städtische Männergesang-Verein erlangt durch die Auszahlung der Preise, das ausschliessliche Eigenthum der preisgekrönten Lieder, und steht demselben das alleinige Verlagsrecht zu.

Die Sieger werden am Schlusstage des Gesang-Wettstreites öffentlich proklamirt und die Preise ihnen auf das Schnellste zugestellt. —

Düsseldorf, 14. Febr. 1852.

Das Comité:

Hammers, Bürgermeister.

H. Cramer. F. A. Deus. W. Dietze. J. P. Giesbergs, jun. W. Herchenbach. Hölterhoff. P. Junkersdorff. W. Knappe, Director. L. Lupp, sen. Fr. Rebe. Peipers. W. Schmitt. Th. Schmitz. Fr. Seppel. A. Strauven. J. C. van der Beeck.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 88. **Cöln,** den 6. März 1852. **II. Jahrg. Nro. 36.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Robert Reinick.

Ein heiteres, gemüthliches, ächt deutsches Dichterleben hat der Tod früh abgeschlossen. Robert Reinick ist den 7. Februar gestorben. Er war zu Danzig im J. 1805 geboren, widmete sich der Malerkunst, in welcher Begas in Berlin sein Lehrer war, ging später nach Düsseldorf, dann nach Italien und liess sich zuletzt in Dresden nieder, wo ihn der Tod aus einem glücklichen Familienleben und aus voller Thätigkeit in seinem siebenundvierzigsten Lebensjahre dahinraffte. Ueber sein Malertalent steht uns kein Urtheil zu: aber als lyrischer Dichter gebührt seinem Andenken auch in diesen Blättern eine Stelle, denn in seinen Liedern ist er durch und durch musikalisch, sie sind wie Gesang empfunden, sein ganzes Gemüth, seine Freude am Leben in der Natur und in der Geselligkeit spricht sich wie Musik in ihren melodischen Versen aus. Das fröhlich anregende Künstlerleben in Düsseldorf und die reizende Natur am Rhein und in Italien weckten sein dichterisches Talent und er musste seine lebhaften Empfindungen und Gefühle und die Stimmungen, die ihm der Augenblick eingab, in künstlerische Formen giessen; sind diese auch nicht durchweg vollkommen, so haben sie dagegen das grosse Verdienst, dass sie, von allem Gesuchten und Gekünstelten fern, in den einfachsten Worten die Wahrheit der Empfindung aussprechen und eben deshalb einen volksmässigen Charakter an sich tragen, der auf die anmuthigste Weise gegen die Koketterie mit geistreichen Pointen und geschraubten Gleichnissen absticht, zu welchen sich die neuere Lyrik bei weit berühmtern Dichtern hat verführen lassen. Der Kreis von Vorstellungen und Gefühlen, in dem er sich bewegte, war nicht gross, aber er gehört ganz und gar dem deutschen Sinn, dem deutschen Leben an; die frohen Wanderstimmungen, die Freuden der Geselligkeit bei herzlichem Wort und herzstärkendem Trunk, der heitere Lebensgenuss, wie ihn die Harmonie eines reinen Herzens mit Gott und der Natur dem Menschen bietet, die freudige Aufregung des Augenblicks im Kreise gleichgesinnter Genossen — das sind die einfachen Stoffe, aus denen er seine Lieder webte und die er mit so liebenswürdiger Gewandtheit und natürlicher Lebhaftigkeit zu behandeln wusste, dass auch das oft dagewesene doch immer wieder neu erschien. Der Kreis von Menschen, besonders von Malern und Sängern, mit denen er lebte, weckte und erhielt ihm die Frische der Poesie, so wie umgekehrt sein Talent wieder befruchtend auf die Kunstgenossen einwirkte, indem er so recht innig wahr die Freuden und Leiden einer Künstlernatur zu singen und die Empfindungen, die sie erzeugt, zu idealisiren verstand.

Kein neuerer Lyriker hat durch seine Gedichte die Musiker mehr zu Compositionen angeregt, als Reinick. Hiller, Schumann, Löwe, Dorn, Reissiger, Kükken, Gumbert, Trubn, Stern, Hoven, Dessauer, Taubert, Reinecke, Krebs, Eckert und viele andere haben seine Lieder in Tönen wiedergegeben und dadurch das Denkmal, das er sich selbst in seinen Dichtungen bei dem deutschen Volke gesetzt, mit verschönernden Kränzen umwunden.

Das Werk, welches ihn zuerst in weiteren Kreisen bekannt machte, waren die Lieder eines Malers mit Randzeichnungen; zu den letztern hatten fast alle bedeutenden Künstler Düsseldorf's beigetragen. Dann erschien von ihm und Kugler gemeinschaftlich herausgegeben das Liederbuch für

deutsche Künstler, und seine gesammelten Gedichte sind vor kurzem in einer zweiten Auflage herausgekommen. In den letzten Jahren behandelte er mit besonderer Vorliebe die Herausgabe seines Jugendkalenders, von welchem vier Jahrgänge 1849—1852 bei G. Wigand in Leipzig erschienen sind. Als eine grössere Arbeit ist noch die Uebertragung der allemannischen Gedichte von Hebel ins Hochdeutsche zu erwähnen, welche 1850 in einer schön ausgestatteten Ausgabe mit Zeichnungen von Richter erschien.

Am 10. Februar wurde die irdische Hülle des Dichters zur Erde bestattet. Berthold Auerbach sprach am Grabe: „Wir geleiten unsern Freund unter feierlichen Klängen hinein in den hellen Morgen des Vorfrühlings und der Himmel ist so sonnig blau und es ist uns als senkten wir ihn nicht hinab in die dunkle Erde, sondern höben ihn gleich hinein in den lichten Aether. Ja, du schwebst im lichten Aether, edler Freund und Dichter, deine Worte und Empfindungen schwingen sich in reiner Atmosphäre und verklingen nicht. Ein Dichtermund ist verstummt, eine Lerche ist von blauer Höhe herniedergestürzt und eine Blume ist geknickt. Das alles warst du, herzgetreuer und herziger Mensch, all dies Leben war in Dir. Dein Dasein war die Harmonie und ein häusliches Idyll ist untergesunken mit Deinem Tode, wie es keine Dichterfantasie beseligter zu erdenken vermag. Du hast es verstanden, die reinen und helles Empfindungen Deines Herzens in melodische Worte zu fassen und sie leben fort im Herzen des Volks und klingen wieder von deutscher Zunge. Und wie es uns Freunden ergeben wird, wenn der herbe Schmerz sich gemildert hat und wir Dein gedenken — so werden Viele bei der Erinnerung an Dich in Deine Worte ausbrechen:

„O Sonnenschein, o Sonnenschein,
Wie scheinst Du mir in's Herz hinein!"

Pariser Briefe.

Am ersten Januar spült die Fluth des Musikverlags in Paris stets ganze Kisten voll musikalischer Albums und Neujahrsgeschenken an's Land: meist kann man den berühmten Vers aus Racine's Phädra darauf anwenden:

le flot qui l'apporta, recule épouvanté.

Du wirst mir erlassen, ein Civilstandsregister über diese Geburten aufzunehmen, da ich sonst gezwungen sein würde, über drei oder vier Wochen ihr Ableben ebenfalls zu bestätigen. Und du kennst mein weiches Gemüth: es ist gar zu traurig, der Todtengräber der Neujahrsblumen zu sein!

Spazieren wir lieber nach der Nationaloper; dort sehen wir zwar auch kein Gewächs, das dauernde Lebenskraft in sich hätte, allein wir befinden uns da wenigstens in heiterer Gesellschaft und treffen manche alte Bekannte, besonders in den Melodien der neuen dreiaktigen komischen Oper *la Butte des moulins* (der Mühlenberg). Der Componist derselben trägt einen grossen Namen, er nennt sich Adrian Boieldieu und ist wirklich der Sohn des berühmten Boieldieu. Ich habe einmal eine Novelle gelesen, ich weiss nicht mehr ob in Deutschland oder in Frankreich, welche die possierlichsten Vorkommnisse schildert, die einem harmlosen Philister begegnen, weil er das Unglück hat, einen berühmten Bruder zu haben. Er steigt kaum aus dem Postwagen, so wird er zur fürstlichen Tafel gezogen, zehn Einladungskarten fliegen ihm in's Hotel, er wählt die verheissungsvollsten — aber o weh! überall muss er mit einem „bitte, bitte, Sie meinen wahrscheinlich meinen Bruder" — sich voller Verlegenheit demaskiren. So geht es auch oft bei berühmten Vätern und Grossvätern; der Adel der Wissenschaft und Kunst ist leider oder vielmehr Gottseidank! nicht erblich und ein Ahnenbrief des Talents hat keine Gültigkeit vor den Archivarien der Kritik: der Künstler muss seinen Stammbaum selbst pflanzen und die Blätter, die davon auf seine Nachkommen fallen, sind meistentheils nicht kühlende Lorbeern, sondern sprühende Funken, die ihnen Haupt und Haar versengen.

Adrian Boieldieu sucht allerdings vor Allem Melodie, einfache, leichtfliessende, gewandte Melodie: aber er hat das Unglück, dass er damit zu spät kommt, denn seine unverschämten Kunstgenossen haben bereits eine Menge Partituren veröffentlicht, in denen es klar am Tage liegt, dass sie dem armen Adrian die Blume seiner musikalischen Ideen auf hinterlistige Weise entwendet haben. Das Publikum, welches die innere Geschichte dieser Dieberei nicht kennt, glaubt steif und fest, Auber, Adam, selbst Meyerbeer and Verdi zu hören und lässt dies den jungen Boieldieu büssen, der umsonst auf dem Theaterzettel versichert, dass Alles das von ihm sei! Das ist des Schicksals Tücke! Die Ouvertüre ist nicht etwa ein Corset ohne Naht, sondern ein Gerippe von Fischbein und Draht, dessen Potpourri-Lappen auf die handwerksmässigste Weise zusammengeflickt sind. In der Oper selbst stösst man hie

und da auf einige hübsche Sachen, z. B. ein Duett für Tenor und Sopran, ein Finale des zweiten Akts, aber das möchten auch wohl die einzigen Stücke sein, die etwas Ursprüngliches verrathen. Alles Uebrige ist ein italiänischer Salat von Zuthaten aller Gattungen und aller Stilarten: Jeder findet da etwas für seinen Geschmack, nur die Muse der Kunst verhüllt sich und schleicht als „weisse Frau" nach dem *Père la Chaise* um am Grabe Boieldieu's zu weinen.

Der Text verträgt gar keine Kritik. An Wasser ist überall kein Mangel, denn die Hauptpersonen sind Wasserträger, ein alter (Brichard), ein junger (Aloys) und eine hübsche Wasserträgerin, die Tochter des alten. Eine Explosion löst den Knoten; es ist keine geringere als die, welche den ersten Consul in die Luft sprengen sollte! Die Verschwornen hatten dem guten Aloys sein Fass abgekauft und es zur Hülle der höllischen Bomben benutzt. Er wird gepackt, jedoch die Unschuld triumphirt und zwar durch einen Tambourmajor von der alten Garde, der vermittelst einer schwarzen Stecknadel (!) die wahren Teufel entdeckt. Allgemeine Freude über die Rettung des ersten Consuls — abgeschmacktes Lied auf die Schlacht bei Marengo — Hochzeit. Die erste Aufführung fand am 6. Januar statt, sechs Wochen nach dem 2. December!

Ich rannte nach Hause. Der Zufall wollte, dass eine alte schäbige Partitur auf dem Clavier lag, die mir ein Freund in meiner Abwesenheit wieder gebracht hatte. Ich erkannte sie; mit einem Gemisch von Freude und Wehmuth schlug ich sie auf — da trat das Bild auch eines Wasserträgers, des braven Micheli an der Hand Cherubini's mir entgegen. Ich konnte nicht widerstehen, ich spielte mir die Ouvertüre, die Romanze, das Terzett in *C*, das Duett in *D* — diese Apotheose des Muthes der Liebe — ich sprang auf, weihte den Manen Cherubini's das Dankopfer einer quellenden Thräne und fragte mich traurend: Wo sind die Früchte des gepriesenen Fortschrittes? Ein halbes Jahrhundert ist verflossen, seit diese Töne zum ersten Male hier erklangen: damals erhoben sich nach jeder Nummer alle Zuhörer begeistert von ihren Sitzen, um dem göttlichen Walten des Genius zu huldigen, und jetzt toben die Enkel um die verzerrtesten Götzenbilder im Taumel der Sinnlichkeit! Geht und stürzt und drängt euch in eure glänzenden Treibhäuser: uns bleibt nichts übrig, als frische Blumen auf den Gräbern der Todten zu suchen.

Gehen wir in den Concertsaal der heil. Cäcilia: da werden wir hoffentlich Edleres hören, als in der Nationaloper. In der That, Herr Seghers hat uns eine Reihe von Musikstücken vorgeführt, von denen die meisten ein höheres Streben bekundeten, was wir mit Freuden anerkennen. Das Concert war ausschliesslich zu Aufführungen neuer, ungedruckter Compositionen von hier lebenden Künstlern bestimmt, ein schon an sich sehr lobenswerthes Unternehmen. Es begann mit einer Ouvertüre zum Hamlet von Stadtfeld, einem jungen Landsmann von uns, der seine Studien auf dem Conservatorium zu Brüssel gemacht hat und ein Stipendium vom Könige von Belgien geniesst. Gleich die Einleitung ist recht schön: unter dem Geschwirre der Violinen in der höhern Oktave hört man in den Bässen die Geisterstimme des „alten Maulwurfs" unter der Erde. Das Allegro ist voll Kraft und Feuer, modulirt zwar etwas viel, zeigt aber Fantasie und auch recht artig geführte Imitationen; es schliesst mit dem glänzend instrumentirten dänischen Nationalgesang, den ich nicht kannte, der aber unstreitig zu den schwungvollsten Volkshymnen gehört. Die Ouvertüre wurde sehr günstig aufgenommen und das mit Recht. Nächst ihr trug ein *Sanctus* und *Benedictus* von Gounod, dem Componisten der Oper Sapho, den grössten Beifall davon. Das *Sanctus* beginnt ein Solotenor mit einer Melodie, die sich nach und nach im Chor und Orchester in edlem Stil entfaltet und mit einem klar fugirten *Osanna in excelsis* schliesst. Das *Benedictus* hat mich weniger angesprochen. Bei einer bessern Aufführung wird diese Composition durch ihre Einfachheit und reiche harmonische Ausstattung ihren Eindruck nicht verfehlen: der Tenor (Gueymard von der grossen Oper) war zwar gut, aber der Chor ganz erbärmlich, was in allen folgenden Stücken noch unangenehmer hervortrat. Von einem solchen Detoniren des Soprans hat man in Deutschland, selbst in den kleinsten Städten, keine Vorstellung! — Die übrigen Musikstücke erhoben sich nicht über die Mittelmässigkeit: Reichel, ein Deutscher, gab ein *Kyrie* und *Gloria*, gut gearbeitet, aber theils trocken, theils bunt; Weckerlin, wohl auch ein Landsmann, eine langweilige Composition einer Ode *le Jugement dernier*, der man die Mendelssohn'schen Vorbilder gar sehr anmerkte. Ausserdem trat von Namen, die auch in Deutschland bekannt sind, Gouvy mit einer Ouvertüre zur Jungfrau von Orleans auf, einem sehr flachen Werke, in dem ausser einigem Kriegslärm in der Einleitung keine Spur von der Begeisterung zu finden war, die einst die Johanna

d'Arc zur Rettung des schönen Frankreichs entflammte.

Ein Curiosum war die Aufführung von **Molière's** *Le Bourgeois Gentilhomme* zur Feier von Molière's Geburtstag den 15. Januar. Neben den Mitgliedern des *Théatre français* wirkten auch Künstler der grossen Oper mit, denn **Lulli's** Musik zu diesem Lustspiel (einige Arien und Duette) war ebenfalls ausgegraben worden, um die *„retrospective“* Vorstellung wo möglich noch langweiliger zu machen. Dass Ballets mit moderner Musik dazwischen gestopft wurden, und zuletzt die Laborde die Rode'schen Variationen mit grösserer Dreistigkeit als Kunstfertigkeit sang, machte das Ganze vollends zur Carnevalsfarce.

An **Virtuosenconcerten** ist Ueberfluss — wer kann durch dieses Meer schwimmen, ohne darin zu ertrinken? Das Pianoforte herrscht wie gewöhnlich vor: auf diesem Turnierplatz reiten Hunderte in die Schranken, Ritter und Knappen, (was bekanntlich nur eine Nebenform von Knaben ist) und eine ganze Schaar von Amazonen, unter denen die Holländerin **Graever** mit ihrem feinen Amsterdamer Teint und die Deutsche **Clauss** mit ihrem blonden Lockenköpfchen die interessantesten sind. Magdalena Graever braucht nicht in den Orden der Büsserinnen zu treten, wie ihre Namensbase: sie hat die Jahre keineswegs zu bereuen, welche sie dem leichtfertigen Fingertanz auf dem Parket von Elfenbein und Ebenholz gewidmet hat: sie bewegt sich darauf mit einer Sicherheit, Kraft und Elasticität, die erstaunenswerth ist. Aber Wilhelmine, oder wie du wahrscheinlich lieber willst Minna Clauss ist bei weitem poetischer: ihre wahrhaft kindliche Naivetät, die sich mit dem tiefsten Gefühle paart und dann wieder mit einem Ernst, den man bei so blühender Jugend kaum erwarten sollte, ist wirklich entzückend. Da ist keine Spur von Zierer ei, von Prunk mit gehobenen Händen, ihre Finger scheinen fast immer auf den Tasten zu liegen und nur dann und wann neigt sich der allerliebste Kopf auf die Seite, als wollte das Ohr den Tasten abfragen, was sie ihm zuflüstern. Ihr Spiel ist das tönende Bild der jungfräulichen Unschuld. Das Notturno von Chopin Op. 9 trug sie in ihrem Concert am 2. Februar mit einem so zarten Anschlag und so poetischem Versenken in den Gesang der Melodie vor, dass sie uns in süsse Erinnerung an den Componisten wiegte. Und wie kräftig bewältigte sie darauf die Schwierigkeiten der Liszt'schen Don Juan-Fantasie! Und das Preludium und die Fuge in *Cis dur* von I. S. Bach musste sie wiederholen, wahrlich ihr und dem fordernden Publikum zur Ehre! In solchen Kreisen schlägt doch das echt künstlerische hier noch durch, und das versöhnt denn schon mit vielem Argen, das einen sonst anwidert.

Doch darf ich über dem Reiz der anmuthigen Weiblichkeit zwei Herren nicht vergessen, Scherz und Ernst, ich wollte sagen **Herz** und **Ernst**, die im Januar kurz hintereinander Concert gaben. Henri Herz, von seinen romantischen Fahrten durch Nord- und Südamerika zurückgekehrt, bei denen er übrigens die Negation des Bertrand'schen Wahlspruchs *l'or est une chimère* trotz aller Poesie der Tropenländer aufrecht erhalten hat, war beim ersten Allegro seines Concertes mit Orchesterbegleitung sichtbar befangen, ungeachtet oder vielleicht weil ihn eine dreifache Beifallssalve bewillkommnete. Nachher rappelte und rasselte er sich heraus. An ihm ist jeder Zoll ein Virtuose, aber auch weiter nichts: ich hatte ihn nie gehört, aber ich kann nicht sagen, dass er Eindruck auf mich gemacht hätte. Da ist Alles Prunk, Berechnung auf Effekt, auf Klatschexplosionen. Ausser dem Concert, in dessen Finale ein *C*-Glöckchen nicht fehlen durfte, spielte er eine grosse militärische Fantasie mit Orchester, betitelt „die Regimentstochter“! dann einen „Meeresschaum“, d. h. einen Marsch (!) mit folgendem Walzer: nun, dass die Wellen **tanzen** lasse ich mir allenfalls gefallen, aber dass sie **marschiren**, das ist gewiss noch nie dagewesen! — und zuletzt „die Californierin“, eine transatlantische Polka aus dem Lande des Goldstaubs! Gold habe ich darin nicht gefunden, aber entsetzlich viel Staub.

Auch **Ernst** — ich kann nicht anders — trat mir zu virtuosenmässig auf. Nach einem Concert-Allegro von verteufelter Schwierigkeit spielte er wieder wie vor Jahren die unvermeidliche Othello-Fantasie und die allerdings schöne Elegie, auf die er dann ein Papageno-Rondo und zuletzt den verzweifelten Carneval von Venedig pfropfte. Ich hätte lieber, und sehr Viele mit mir, ein Stückchen Kunst statt dieser Kunststückchen gehabt. Dass er Alles mit staunenswerther Meisterschaft ausführte, versteht sich von selbst. Aber ich denke immer, die Königin der Instrumente müsse nur königlich behandelt werden: nur bei den Tönen der Elegie wurde man versucht, mit Marquis Posa auszurufen: O Königin! das Leben ist doch schön! *B. P.*

Die Orgel und ihr Bau.

III.

(S. Nr. 86.)

Nachdem wir im Vorigen das Nöthige über die Claviaturen gesagt haben, wollen wir diejenigen Theile der Orgel vorführen, durch welche die verdichtete Luft erzeugt, weitergetrieben, aufbewahrt und zu den Pfeifen gebracht wird. Ersteres geschieht, wie bekannt, vermittelst der Blasebälge. Aus diesen strömt die Luft durch die Windkanäle zu den Windladen, auf welchen das Pfeifenwerk steht. Gewöhnlich hat jedes Manual, so wie auch das Pedal eine besondere Windlade. Mit den Windladen stehen die Tastaturen in Verbindung, und ist die Einrichtung auf kunstvolle Weise so getroffen, dass durch das Niederdrücken der Tasten Ventile geöffnet werden, durch welche der Wind in die Pfeifen strömt, die der Spieler ertönen lassen will.

Wie höchst wichtig die Blasebälge und Windführungen sind, springt in die Augen, wenn man erwägt, dass der Wind der belebende Hauch des Instrumentes ist, und dass grade vom rechten Maasse des Windes die Bildung des Tones wesentlich bedingt wird und jede Ungleichmässigkeit desselben störend wirkt. Um dem Winde, der in den Blasebälgen erzeugt wird, die gewünschte Stärke zu geben, hat man diese mit Gewicht zu belasten. Früher hat man sich dabei durch Probiren leiten lassen, später erfand Förner die Windwage, durch welche der Luftdruck nach Graden gemessen wird. Diese ist neuerdings durch Töpfer verbessert worden und ist man jetzt so weit gekommen, dass man die Grade des Luftdruckes nicht nur nach der Zahl der Stimmen und der Grösse des Raumes, in welchem die Orgel aufgestellt wird, genau abmisst, sondern auch für die verschiedenen Manuale regulirt. Durch besondere in den Windkanälen liegende Ausgleichungsbälge wird nämlich der Wind hinsichtlich der Stärke so modificirt, dass jeder Windlade, je nachdem stark- oder zartklingende Stimmen auf ihr stehen, ein höherer oder minderer Windgrad zuströmt.

Ein gewöhnlicher Blasebalg besteht aus zwei eingerahmten Holzplatten und den dazwischen liegenden Faltenbrettern, welche durch Rossflechsen und Lederstreifen winddicht mit ihnen verbunden sind. Die untere, festliegende Platte hat in der Mitte einen Rahmen, an welchem sich zwei verhältnissmässig grosse, nach innen sich öffnende leichte Klappen befinden, die die Luft auffangen und Fangventile heissen. Am unteren Ende des Balges beginnt der zur Windlade führende Windkanal, und ist hier mit dem Kanal-Ventile geschlossen, welches wohl Luft aus dem Balge ausströmen lässt, jedoch den Rückzug in den Balg unmöglich macht. Wird nun die obere, beschwerte Platte durch Niedertreten des Calcantenclavis in die Höhe gehoben, so strömt die Luft durch's Fangventil in den Balg; lässt man den Tritt los, so bewirkt der Druck jener Oberplatte das Ausströmen derselben durch den Kanal. Leider ist nun, da das Gewicht, je schräger die Oberplatte liegt, um so weniger senkrecht wirkt, der Druck nicht in jeder Oeffnungsweite des Balges vollkommen gleich, und sieht man sich genöthigt, durch Gegengewichte und Strebefedern auszugleichen. Besonders störend wirkt der Calcantenclavis, der als Hebel, auch falls er im Mittelpunkte gestützt ist, nur in horizontaler Lage gleichschwebend ist, schräge jedoch durch sein Gewicht bei jedem Tritte zuerst ziehend, dann stemmend mitwirkt. Es lassen somit die Faltenbälge viel zu wünschen übrig, abgesehen davon, dass sie einen umsichtigen Balgtreter fordern; gleichwohl sind sie seit Jahrhunderten angewandt worden und werden auch angewendet. Seit 15 Jahren etwa sind hölzerne Kastenbälge eingeführt, die in mancher Beziehung grossen Vorzug verdienen. Es wird nur einer Andeutung bedürfen, ihre Einrichtung zu verdeutlichen. In einem hölzernen, vierseitigen, feststehenden Kasten, in dessen Boden das Fangventil und der Ausgang zum Windkanal angebracht sind, bewegt sich ein dicht anschliessender, innerer, kürzerer Kasten, der mit dem nöthigen Gewichte beschwert ist und, aufwärts gehoben, den inneren Raum mit Luft füllt. Das Heben geschieht vermittelst eines Seiles, welches über ein Rad geführt, mit einem Fusstritte zusammenhängt, der, zwischen Rinnen beiderseits in rechter Lage gehalten, dem Balgtreter Gelegenheit zum Arbeiten gibt. Ein störender Calcantenclavis ist also nicht vorhanden, dazu wird die eingeschlossene Luft stets senkrecht und gleichmässig gedrückt; was aber die Hauptsache ist, der Balg liefert bei gleicher Tretkraft einen grösseren Kubikinhalt an Wind, und nimmt dabei nicht so viel Raum ein, als ein Faltenbalg. Allerdings lassen sich auch hier Uebelstände nicht läugnen. Es hält an und für sich schwer, den Kolben, besonders in den Ecken so dicht zu liedern, dass er ohne Hemmung in dem Viereck sich auf- und abbewegen lässt, welches letztere ohne besondere Leitung gar nicht zu bewerkstelligen ist. Die grössten Schwierigkeiten werden dabei namentlich durch Temperaturwechsel hervorgerufen. Die Feuchtigkeit im Herbste und Frühjahr,

die Kälte des Winters und die Trockenheit des Sommers, die so vielfach störend auf eine Orgel wirken, äussern namentlich einen Einfluss auf das Holz der Kastenbälge. So verlieren sie im Sommer Wind, gehen bei Feuchtigkeit nicht ungehemmt, knarren u. s. w., dazu ist ihre Reparatur im Falle der Abnutzung kostspielig. Wir haben es deshalb als einen Fortschritt zu bezeichnen, dass Herr Orgelbauer Sonreck in Köln neuerdings Cylindergebläse angewendet, deren Vorzüge ohne Zweifel allgemeine Anerkennung und Nachahmung finden werden. Diese bestehen aus einem metallenen Cylinder, welcher durch Lack gegen Oxydation geschützt ist und dem Einfluss der Witterung nie merkbar unterliegt. Seine Dichtigkeit ist stets dieselbe und der Kolben bewegt sich darin ohne eine erschwerende Leitung. Dieser Kolben hat ebenfalls eine Einrichtung, die keine Veränderung in feuchten oder trockenen Räumen zulässt, bedarf dazu bei einer endlichen Abnutzung nach vielen Jahren nur einer leichten Reparatur. An Luftmasse ist hier das Höchste erzielt, indem die Peripherie des Kreises den grössten Flächenraum in sich fasst. [?] Die Einrichtung zum Treten und Aufstellen ist so, dass sie keines Hebelbalken am Cylinder bedarf und diese beliebig, sogar übereinander, aufgestellt, den wenigsten Raum einnehmen. Einer liefert bei 120 Pfund Tretkraft 38 Kubikfuss Wind von 30 Graden.

Es bleibt uns nun noch übrig, zu zeigen, auf welche Weise der den Windladen zugeführte Wind zu den Pfeifen kommt. An einer Windlade ist zum Aufbewahren des Windes unten ein mit Spunden verschliessbarer Raum angebracht, in welchem die Ventile für jeden Ton auf der Reihe liegen. Mit jedem dieser durch Federkraft dicht zugehaltenen Ventile steht eine Taste in solcher Verbindung, dass der Niederdruck der Taste das Ventil öffnet, so wie das Aufhören des Druckes dasselbe schliesst. Man wendet dabei verschiedenen Mechanismen an. Es würde, da namentlich der Raum, in welchem die Windladen aufgestellt sind, so massgebend ist, zu weit führen, wenn wir alle dabei üblichen Weisen beschreiben wollten; wir beschränken uns auf die allgemeine Bemerkung, dass, je einfacher die Vorrichtungen sind, desto besser sie ihrem Zwecke — leichte Spielart, ohne Hängenbleiben — entsprechen.

Ein jedes der genannten Ventile verdeckt den Anfang eines Kanals, der quer durch die ganze Windlade läuft, jedoch dicht verschlossen ist und nur durch das Ventil geöffnet und geschlossen wird. Die Zahl dieser Ventile und Canäle (Canzellen) entspricht der Zahl der Tasten. Innerhalb der Windladen, quer über diesen Canälen, sind dichte Schieber angebracht, mit Löcher, die sowohl auf die Canäle, als auch auf die darüber liegenden Oeffnungen der Oberseite der Windlade passen, und ist die Einrichtung so getroffen, dass durch einen Ruck des Schiebers sämmtliche Oeffnungen einer ganzen Reihe geschlossen, so wie durch eine Gegenbewegung wieder alle Oeffnungen übereinander gebracht werden können.

Auf den Löchern der Oberseite der Windlade stehen nun die Pfeifen und zwar die eines jeden Registers in gerader Reihe über dem betreffenden Schieber. Der Spieler wählt nun zuerst die Stimmen, welche mitklingen sollen. Rechts und links oder über den Claviaturen sind Knöpfe angebracht, die mit den Schiebern in Verbindung stehen und den Namen der Stimme an der Stirn tragen (Register). Durch das Herausziehen dieser Knöpfe bringt der Spieler die betreffenden Schieber in solche Lage, dass deren Löcher auf die Canäle passen, durch welche sie Windzufluss erhalten: drückt er jetzt eine Taste nieder, so öffnet sich die daran befestigte Klappe, der Wind strömt in den Canal, und durch diesen in alle darüber stehenden Pfeifen, welche nicht durch ihren Schieber abgesperrt geblieben sind.

Hiermit glauben wir gleichzeitig gezeigt zu haben, auf welche Weise die Einrichtung getroffen ist, dass nicht bloss eine jede Stimme allein gespielt werden kann, sondern dass mehrere zusammen auf derselben Tastatur gespielt werden können, und haben wir zugleich auf einen Fehler aufmerksam zu machen, der so häufig die Reparatur einer Orgel erschwert und darin besteht, dass diese Canäle zu enge gebaut sind und nicht Wind genug durchlassen. In diesem Falle kann der Orgelbauer nur einige Register voll und schön ansprechend intoniren und muss dann halt machen, weil für die übrigen nicht Wind genug geliefert wird, sie deshalb schwindsüchtig ansprechen. Da bleibt nichts übrig, als alles schwach und matt zu intoniren, es sei denn, dass die ganze Windlade auseinander genommen und umgebaut werde, was enorme Kosten verursacht. Die Werke Töpfers über Orgelbau bestimmen deshalb auch mit Recht genau die jedesmal nöthige Weite dieser Kanäle.

„Wie sehr sich durch die Fortschritte der Mechanik der Mechanismus zwischen der Taste und der Klappe noch zum Vortheil einer leichten Spielart vervollkommnet haben möge, so wird bei grossen Werken, wenn viele Register gezogen, also viele Schieber geöffnet sind und deshalb eine grosse gewichtige Windmasse auf die Klappen drückt —

namentlich bei gekoppeltem Werke — dieser Luftdruck das Spielen doch sehr erschweren.“ Um so mehr wird derjenige diese Bemerkung begründet finden, der nicht übersehen hat, dass die Ventile noch durch Federdruck zugepresst werden, welcher ebenfalls zu überwinden bleibt. Jedoch auch hier überraschen die neuen Einrichtungen. So bringt man jetzt Gegenventile an, wodurch der starke Druck des Windes auf die Ventile theilweise aufgehoben wird. Walker baut seit 1842 Windladen mit sogenanntem Springwerk. Er wendet beim Windverschluss den Federdruck, der die Spielart so zähe macht, gar nicht mehr an. Der erschwerende Luftdruck auf die Ventile wird bei seiner Einrichtung durch eine blos auf das erste Drittheil des Tastenfalles berechnete Hebelkraft überwunden, kurz, die Spielart seiner Manuale wie seines Pedals ist äusserst angenehm. Auch andere Meister leisten hierin Grosses und verdient besonders hervorgehoben zu werden, dass in der früher genannten Orgel von *Doublaine-Callinet* zu Paris die Manualkoppel, welche alle vier Claviere verbindet, so angelegt ist, dass die Tasten der angekoppelten Claviere sich nicht mitbewegen, und dabei die Spielart nach der Aussage des Mus.-Dir. Hesse nicht schwieriger ist, als bei einem Pianoforte mit englischer Mechanik.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

** Zürich. Ihr vorigjähriger Theater-Director Hr. Löwe macht hier sehr gute Geschäfte; seine Thätigkeit und Sachkenntniss verdienen vollkommen den Beifall, den das Publikum der diesjährigen Bühnenunternehmung schenkt. So hat z. B. Weber's Oberon, mit sehr schönen Decorationen ausgeschmückt, binnen vier Wochen sieben Mal das Haus gefüllt. Es werden uns viele neue Producte der dramatischen und musikalischen Literatur vorgeführt, und wie sehr unser Publikum das Personal in seinen Bemühungen anerkennt, davon gibt den schlagendsten Beweis, dass alle bisherigen Benefice-Vorstellungen ein sehr volles, bisweilen überfülltes Haus gebracht haben.

---

* Schwerin. Was sagen Sie denn, dass Richard Wagner's Tannhäuser zweimal auf unserer Bühne (den 26. und 28. Januar) aufgeführt worden ist? So viel ich weiss ist diese Oper nur in Dresden und Weimar gegeben worden Sowohl die Regie als das Sängerpersonal und das Orchester haben die sehr schwierige Aufgabe, wenn man billige Rücksicht walten lässt, recht gelungen gelöst. Auch bei den Zuhörern fanden wir, fast wider Verhoffen, gespannte Aufmerksamkeit, die nach und nach in warme Hingebung überging und ein wirkliches Gefühl für wahre Poesie bekundete.

Darmstadt. Die Hoftheaterdirection fährt fort, uns wirkliche Kunstgenüsse zu verschaffen. Seit kurzem haben wir ein Debüt gehabt, das etwas für die Zukunft verspricht: Fräul. Fritsche, eine einnehmende Persönlichkeit mit schöner Stimme, trat als Irene im Belisar zum ersten Male auf. Ein einheimischer Gast war Frau Diehl als Fides, während Fräul. Neukäufler die Bertha sang, also zwei Sängerinnen zugleich und in so bedeutenden Partien aus einer Vaterstadt, denn die letztere ist ebenfalls von hier. Beide sind demnach nicht weit her und doch vorzüglich. — Frau von Streets trat zuerst als Rosine im Barbier auf, und gab dann noch den Orsino in Lucrezia Borgia und einige Scenen aus Tancred: eine schöne Frau, eine herrliche Stimme, folglich Beifall die Hülle und Fülle.

** Strasburg im Febr. Im vorigen Monat haben wir hier ein deutsches Wunderkind beklatscht (in jeder Bedeutung des Worts), den kleinen Friedrich Gernsheim, zehn Jahre alt, Pianist und Componist. Er hat drei Concerte gegeben, und in diesen Carl Maria von Weber's Concertstück, Hummel's *A Moll*-Concert, und das *E Dur*-Concert von Moscheles gespielt, von neuere Sachen unter andern Mendelssohn's *Rondo capriccioso*. Dabei hat er zwei Ouvertüren für grosses Orchester von seiner Composition aufgeführt und selbst dirigirt. Auch im *a vista* Spielen besitzt er eine grosse Fertigkeit. Er berechtigt in der That zu grossen Hoffnungen. Es ist der Sohn eines Arztes zu Worms, wo er den 17. Juli 1841 geboren ist und von seiner Mutter den ersten musikalischen Unterricht erhielt. Später wurde der dortige Musikdirektor Liebe sein Lehrer, und darauf in Frankfurt a. M. Rosenhain, der Vater von Jakob R., Hauff und für Violine Eliason und Wolff. Am 10. Mai 1850 trat er zum ersten Male in Frankfurt öffentlich auf. Er will jetzt nach Paris gehen. [Da findet er die kleine sechsjährige Galtier; wie zierlich werden sich die lieben Kinder ausnehmen, wenn sie auf einem orgelartigen Erard Stücke *à quatre mains petites* spielen werden!]

Wien. Nicolai's Oper „die lustigen Weiber von Windsor“ ist mit sehr guter Besetzung und trefflicher Ausstattung (besonders im dritten Akt durch das Ballet) gegeben worden. Die Ouvertüre wurde applaudirt, eine gute Vorbedeutung, die sich denn auch im Ganzen dahin bewährte, dass die Oper ansprach, ohne eben durchzuschlagen: man kann aber nicht sagen, dass das Publikum gerade die besten Nummern auszeichnete, denn manche von diesen wurden kalt aufgenommen.

Als tüchtiger Violinspieler wird Ed. Singer aus Pesth jetzt häufig genannt; er soll besonders in Lipinski'schen Compositionen ganz vorzüglich spielen. In Leipzig, Berlin und Hamburg ist ihm grosse Anerkennung geworden.

Es ist also wirklich wahr: Jenny Lind ist vermählt, oder vielmehr sie hat den jungen 23jährigen Pianisten Goldschmidt aus Hamburg geheirathet. Ob sie sich künftig Goldschmidt-Lind oder Lind-Goldschmidt nennen wird, weiss man noch nicht. Möglich auch, dass sich das junge Ehepaar nur an's Gold hält und sich ganz von der Oeffentlichkeit zurückzieht um einen frommen Hausstand zu gründen.

Mendelssohn's Elias ist in Paris bei Brandus & Comp. im Klavierauszug mit französischem Text von *Maurice Bourges* erschienen. Hoffentlich ist dem Uebersetzer der biblische Stil besser gelungen, als der Schiller'sche in Beethoven's neunter Sinfonie!

Bei **M. Schloss** in **Cöln** erschien und ist in allen Musikalien-Handlungen zu haben:

A. Panseron, 40 Vocalisen

für Sopran oder Tenor
„ Alt „ Bass

Subscriptions-Preis 3 Thlr. — Ladenpreis 4 Thlr.

Diese berühmten Vocalisen (der Gesangschule zweiter Theil) erscheinen zum erstenmal in einer Ausgabe für Alt oder Bass. Sobald diese Werke complett erschienen sind, erlischt der Subscriptions-Preis und der bedeutend höhere Ladenpreis tritt ein, worauf ich die Musikfreunde besonders aufmerksam mache.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. PETERS, Bureau de Musique.

	Thlr. Ngr
Bach, J. S., Concert en Sol mineur pour le Clavecin avec accomp. de 2 Violons, Viola, Violoncelle et Basse, publié p. la première fois d'après le manuscrit original par S. W. Dehn & F. A. Roitzsch.	
Oeuvres complettes Livr. 17 . . .	2„—
Partition	—„25
Parties	1„15
— 6 Concertos publiés pour la première fois d'après les manuscrits originaux par S. W. Dehn. Cinquième Concerto pour Clavecin, Flûte et Violon concertans avec accomp. de Violon, Alto, Violoncelle et Basse	3„15
Partition	1„15
Parties	2„—
Conrad, C. E., Fest-Ouvertüre für grosses Orchester. Op. 30	2„15
Dieselbe für Pfte. zu 2 Händen . . .	—„20
„ „ „ 4 „ . . .	—„25
Enke, H., 6 Melodische Uebungsstücke in Umfang von 5 Tönen bei stillstehender Hand für das Pfte. zu 4 Händen. Op. 6, Heft I und II à	—„15
Goltermann, G., 2 Pièces de salon pour Violon ou Violoncelle avec accompagnement de Piano. Op. 13.	
Nro. 1. Les Adieux	—„15
„ 2. Le Rève	—„15
Kalliwoda, J. W., 3 Lieder für eine Sopranstimme mit Begl. des Pianofte. Op. 177	—„20
Nro. 1. Geistergruss	—„ 7½
„ 2. Den Fernen	—„ 7½
„ 3. Lied der Liebe	—„10
Kullak, Th., Andante pour Piano et Violon ou Clarinette. Op. 70	1„—
Leonhard, J. E., Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 17 .	2„20
Voss, Ch., La Romantique. Cantilène pour Piano. Op. 83. Nr. 2.	—„18

Bei **C. Haslinger** in Wien erschien:

	Thl. Sgr.
Flore, théatrale. Fantaisies ou Potpourris p. Pfte. Cah. 107. Adam Giralda. — Cah. 108. Verdi, I due foscari à	—„20
Hoven, J., Op. 43. 6 Gesänge f. Alt m. Pfte.	—„25
Pusch, A. Marie de, Bouquet à ses Elèves. Etude élégante et Nocturne p. Pfte. . .	—„10
— Rêve d'amour. Scherzo brillante p. Pfte. .	—„10
Strauss, J. Sohn, Op. 98. Promenade-Quadrille f. Orchester.	1„20
— Dieselbe f. Violine m. Pfte.	—„15
— „ f. Pfte. allein	—„10
— Frauen-Käferln. Walzer f. Orchester . .	1„25
— Derselbe f. Violine m. Pfte.	—„15
— „ f. Pfte. allein.	—„15

So eben erschien in meinem Verlage:

Felix Mendelssohn-Bartholdy. Op. 96. (Nr. 25 der nachgelassenen Werke.) Hymnen für eine Altstimme, Chor u. Orchester. Partitur . . . . 10 Frs.
Orchesterstimmen . . . . 10 „
Clavier-Auszug . . . . . 6 „
Singstimmen . . . . . . 4 „

Bonn, den 26. Febr. 1852. N. SIMROCK.

Bei **M. Schloss** in Cöln erschien:

Ferdinand Hiller.

Drei Gesänge für eine Bass- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 42. Preis 25 Sgr.

Hieraus einzeln: Das Wirthshaus am Rhein (im Violinschlüssel) für Alt oder Bariton. . . 7½ Sgr.
Der Doctor von Berncastel. . . . . 12½ Sgr.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 89. **Cöln,** den 13. März 1852. II. Jahrg. Nro. 37.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Henriette Sontag.

II.

[S. Nro. 78. (II. 26.)]

Wir haben in Nr. 78 dieser Blätter, wo von dem Auftreten der Gräfin Rossi auf der Cölner*) Bühne die Rede war, einige biographische Nachrichten über die Gefeierte mitzutheilen versprochen und lassen diese hier folgen.

Das wahre Geburtsjahr dramatischer Künstlerinnen zu ermitteln, ist während der Sonnenhöhe ihrer Laufbahn noch mit weit grösseren Schwierigkeiten verbunden, als die Forschung nach Jahreszahl und Datum bei dem schönen Geschlecht überhaupt. So finden wir denn auch bald das Jahr 1808, bald das Jahr 1805 als dasjenige angegeben, in welchem Henriette Sontag das erste Lebenszeichen — und zwar ohne Zweifel musikalisch modulirt — aus ihrer zum höchsten Ruhm bestimmten Kehle habe hören lassen. Ja, einige Biographen glaubten ihren Geburtstag in keinen andern Jahresabschnitt setzen zu dürfen, als in die Nachtigallenzeit und erkoren deshalb den 13. Mai dazu. Dem ist aber nicht so. Henriette Gertrude Walpurgis Sontag ist den 3. Januar 1806, Morgens 6 Uhr zu Koblenz in dem Hause des Hof-Conditors Mosler (Lessmann's Haus) geboren; ihr Vater Franz Sontag war damals 23 Jahre, und ihre Mutter Franciska, geb. Marcklof, 20 Jahre alt.

*) Die deutsche Theater-Zeitung berichtet in ihrer Nr. 13 „aus der sichersten Quelle, dass H. Sontag in gar keiner preussischen Stadt das Theater betreten werde." Sind denn Cöln, Bonn, Düsseldorf und Koblenz keine preussischen Städte?

Ihre Eltern waren Schauspieler und galten am Rhein und im südlichen Deutschland als tüchtige und talentvolle Künstler, der Vater war namentlich als Komiker ausgezeichnet. Sie lebten abwechselnd in Bonn, Koblenz, Mainz, Frankfurt, Darmstadt, und an letzterm Orte trat Henriette schon in ihrem 6. Jahre als die kleine Salome im „Donauweibchen" auf und erregte sowohl durch ihre klare Silberstimme, als durch ihr lebhaftes, ergötzlich kindliches Wesen grosse Theilnahme. In ihrem 8. Jahre hatte ihre Stimme schon eine seltene Festigkeit erlangt. Kaum 9 Jahre alt, hatte sie das Unglück, ihren Vater, dessen Liebling sie war, zu verlieren: allein bald darauf erhielt ihre Mutter eine Anstellung an dem Theater zu Prag und dort fand Henriette das, was ihr vor allem nöthig war, Gelegenheit zu gründlicher musikalischer Ausbildung.

Das Conservatorium zu Prag war sehr streng in seinen Grundsätzen über Aufnahme und Entlassung der Zöglinge; der Schüler musste das zwölfte Jahr zurückgelegt haben, um in die Anstalt zu treten und wurde erst nach einem sechsjährigen Lehrcursus entlassen, der Alles umfasste, was zur musikalischen und ästhetischen Bildung des Künstlers gehört. Nur die ausserordentliche Naturanlage der kleinen Henriette bewog den Vorstand zu einer Ausnahme; sie wurde in ihrem 11. Jahre aufgenommen und in ihrem 15. entlassen. In der Theorie und musikalischen Bildung überhaupt war der Kapellmeister Triebensee ihr Lehrer, im Clavierspiel der berühmte Pianist Pixis, im Gesang der Flötist und Gesanglehrer Bayer und die Gesanglehrerin Czegka. Dass sie auf dem Prager Theater zuerst als „Prinzessin von Navarra" oder nach andern als „Fanchon" aufgetreten sei, ist eine irrige Angabe: sie betrat die dortige Bühne

zum ersten Male als „Genina" in Wenzel Müller's „Teufelsmühle am Wiener Berge" unter der Direktion Liebich's und in ihrem 15. Jahre sang sie unter Holbein's Direction bedeutendere Rollen, zuerst den „Amor" im Baum der Diana, dann die Pamina und die Prinzessin von Navarra. Der Triumph, den sie in dieser letzten Rolle feierte, verschaffte ihr die ehrenvolle Entlassung aus dem Conservatorium; ihre Mutter zog nun mit ihr nach Wien, damit sie dort ihre Erziehung zur Künstlerin vollenden und der angehenden Sängerin grosse Vorbilder zur Nachahmung bezeichnen könne. Diese fand Henriette in der Fodur-Mainville und in der Unger; besonders jene hatte sie fast täglich Gelegenheit zu hören und dies war von unschätzbarem Vortheil für sie. Ueberhaupt waren die 4 Jahre, welche sie von 1820 bis 1824 in Wien zubrachte, und während welcher sie auch in der deutschen und in der italiänischen Oper — jedoch nicht regelmässig — mitwirkte, eine wahre Schule der Kunst und des Lebens für sie und ihre geistige wie musikalische Bildung gelangte zu einer vortrefflichen harmonischen Entwicklung. In diese Zeit fällt auch ihre Bekanntschaft mit Beethoven, auf welche sie noch jetzt stolz ist und mit der liebenswürdigsten Pietät sich der Tage erinnert, wo sie, gewöhnlich mit der Unger zusammen, bei ihm eingeladen war und auch öfters bei ihm zu Mittag ass — Diner's, wobei die Junggesellenwirthschaft Beethoven's den beiden Damen viel zu lachen gab, der berühmte Wirth aber stets recht froh und heiter war und die Sontag nicht anders als „mein liebes Jettchen!" nannte, was denn auch die stehende Ueberschrift seiner Briefe an sie blieb.

Im Jahre 1824 verliess sie Wien, um eine Kunstreise zu unternehmen. Sie war jetzt bereits zu einer künstlerischen Selbstständigkeit gelangt und fühlte die Kraft in sich, in die Welt hinaus zu treten und ihr Talent und die Früchte ihres Fleisses geltend zu zu machen. Anerkennung und Glück fand sie auf ihrem Wege: ihr Ruf stieg von Tage zu Tage. Zu denjenigen Rollen, in denen sie damals besonders gefiel, gehörte Weber's Euryanthe, worin sie namentlich in Leipzig einen seltenen Enthusiasmus erregte. Dadurch wurde die damalige Direction des Königsstädtischen Theaters in Berlin auf ihr hervorragendes Talent aufmerksam und machte ihr sehr vortheilhafte Anerbietungen. Henriette Sonntag ging darauf ein und begann in Berlin eine Bühnen-Laufbahn, welche eine der glänzendsten werden sollte. Ihr Vormund, der Justizrath Bode, wurde ihr zweiter Vater und verwaltete ihre Einnahme so vortrefflich, dass sie schon nach einigen Jahren ein ziemliches Vermögen besass. Aber besonders für ihre künstlerische Entwicklung war diese Periode höchst bedeutsam und sie gestand späterhin oft, dass ihr damals ein neues inneres Leben aufgegangen sei; die früher zurückhaltend schüchterne Jungfrau durchglühte das Bewusstsein des Berufs, zu dem der Himmel sie geschaffen, und dies gab ihr nicht nur in Allem, was die Kunst betraf, sondern auch in ihrem äussern Erscheinen und ihrem ganzen Wesen eine höhere Weihe, welche mit der klaren Erkenntniss des erhabenen künstlerischen Zieles sie vor Eitelkeit und Leichtsinn bewahrte und ihr die liebenswürdigste Bescheidenheit zur unzertrennlichen Gefährtin gab. Auch der Hof von Berlin bewies ihr grosse Gunst und der König ernannte sie zur Kammersängerin.

Im Jahre 1826 benutzte sie ihren Urlaub zu einer Reise nach Paris, auf welcher sie auf den grössten Bühnen Deutschlands Gastrollen gab und überall das Publikum begeisterte. In Paris hatte die junge Deutsche einen schweren Stand gegen die von der hohen Gesellschaft ausschliesslich begünstigten Italiäner. Allein gleich ihr erstes Auftreten als Rosine in Rossini's Barbier schlug alle Zweifel an ihrem Talent dermaassen nieder, dass ganz Paris davon wie von einem Ereigniss in der Kunstwelt sprach. Mit jeder Vorstellung — sie gab deren dreiundzwanzig — steigerte sich die Bewunderung und nach der letzten, der *Donna del Lago*, wurde sie durch Zuwerfen von Blumen und Gedichten geehrt — eine Huldigung, die damals und namentlich in dem italiänischen Theater noch zu den Seltenheiten gehörte, und die Mitglieder der Bühne bekränzten ihr Haupt auf die laute Forderung und unter dem stürmischen Beifall des Publikums. Aber nicht nur ihre Kunst, sondern auch ihr liebenswürdiges, bescheidenes Wesen, ihre feine gesellschaftliche Bildung, ihre keusche Sitte, bezauberten die Pariser Welt. Man kann nicht sagen, sie glänzte in den Kreisen der höhern Gesellschaft, denn alles Prunken und Zieren war ihr fremd; aber sie entzückte durch ihre Lieblichkeit, durch den Takt, den sie überall zeigte, und durch die Freundlichkeit mit welcher sie die Gaben ihrer Kunst spendete. Die Herzogin von Lothringen, Frau von Vaudemont, welche die deutsche Sängerin in Talleyrands Hause bei der Herzogin von Dino kennen lernte, und durch ihre aristokratischen Grundsätze so wie durch eine grosse Sittenstrenge bekannt war, sprach zu ihrer vornehmen Umgebung das Wort aus: „*Je ne voudrais pas pour tout au monde, que ma fille fût autrement.*"

Die Direction der italiänischen Oper schloss mit ihr einen Vertrag auf 3 Jahre ab, welchen die Sängerin jedoch erst nach Lösung ihrer Verbindlichkeiten gegen Berlin antrat. Dass eine so reizende Erscheinung, verbunden mit solchem Kunsttalent, solcher Weltbildung und solcher Sittenreinheit, nicht ohne Verehrer blieb, auf welche sie einen tiefern Eindruck machte, als den der staunenden Bewunderung, war ganz natürlich. Ein berühmter Tonkünstler und ein unabhängiger junger Mann von hohem Rang trugen ihr zu gleicher Zeit Herz und Hand an. Henriette schlug beide Anträge unbedingt aus; es hiess damals, sie habe sich durch ein Versprechen, welches sie fast noch in ihren Kinderjahren gegeben, für gebunden gehalten. Ende September 1826 trat sie ihre Rückreise nach Berlin an, überall, wo sie auftrat, gefeiert und bewundert, wie es selten einer Künstlerin zu Theil geworden. In Mainz besuchte sie ihre Grossmutter, betete am Grabe ihres Vaters, nahm sich ihrer Verwandten auf liebevolle Weise an, und sang im Theater für die Armen. In Berlin war ihr Empfang glänzend und als man erfuhr, dass sie in Paris einen neuen Vertrag eingegangen war, wurden ihr ganz aussergewöhnliche Anerbietungen gemacht, um sie an Berlin zu fesseln. Als alles vergebens war, legte man ihr sogar Schwierigkeiten anderer Art in den Weg, so dass sie als eine geborne Koblenzerin das französische Gesetz in Anspruch nehmen und sich auf ihre mit dem einundzwanzigsten Jahre eingetretene Grossjährigkeit berufen musste.

Im September 1827 reiste sie nach Paris. Die Gelegenheit, die Pasta zu hören, verstand sie sehr wohl zu benutzen; denn weit entfernt von jenem Virtuosenschlendrian, der mit einigen Prunkstucken immer und ewig paradirt und daran für die ganze Lebenszeit genug zu haben meint, strebte Henriette Sontag stets nach immer höherer Vollendung und liebte und übte die Kunst um der Kunst, um der innern Befriedigung willen, welche sie einer empfänglichen Seele gewährt. Als sie jene berühmte Sängerin aufmerksam gehört, ja studirt hatte, wagte sie es, in den Hauptrollen derselben, in der Desdemona und der Semiramis, aufzutreten und feierte einen entschiedenen Sieg. Es ist hier der Ort, dem durchaus falschen Urtheil entgegenzutreten, das sich gegenwärtig hie and da durch Kritiker aufthut, welche die Sontag in derjenigen Periode, von welcher wir jetzt reden, gar nicht gehört haben, als hätte sie, selbst in ihrer Blüthezeit, den Forderungen an eine dramatische Sängerin niemals genügen können. Dem ist durchaus nicht also; wer ihre Donna Anna, ihre Agathe, Euryanthe, Desdemona und Semiramis gesehen hat, der wird mit uns darin übereinstimmen, dass gerade ein gewisses anmuthsvolles Wesen, das nun einmal in **jeder** Rolle von der Erscheinung der Sontag unzertrennlich ist, den leidenschaftlichen Momenten in jenen musikalischen Charakterbildern immer einen Reiz der Weiblichkeit erhielt, welchen hoch gepriesene Darstellerinnen derselben sehr häufig vermissen lassen, und dass gerade dadurch der Vortrag sowohl getragener als figurirter Gesangstellen, unterstützt von der vollendetesten Reinheit und Correctheit — zwei Dingen, auf welche es mancher von den heutigen sogenannten genialen Sängerinnen bei ihrer Dramatik eben nicht sehr genau ankommt, — eine ganz eigenthümliche, durchaus wohlthuende Färbung bekam. Gerade das Maasshalten war einer ihrer grössten Vorzüge: zu Knalleffekten gab sie sich nie her, auch reichte ihre Stimme **dazu** nicht aus: die Nerven zu erschüttern, suchte und vermochte diese Stimme nie, wohl aber das Herz zu ergreifen und in die Seele zu dringen. Der beste Beweis dafür ist die Thatsache, dass das französische Publikum, welches bekanntlich an das Auftragen und Uebertreiben gewöhnt ist, ja bis auf einen gewissen Grad es verlangt, dennoch jene Grenze des Maasses, welche die Sontag nie überschritt, in ihrer künstlerischen Schönheit zu würdigen wusste, und dass die Kritik ihr auch gerade in dieser Beziehung ausnehmendes Lob spendete.

(Schluss folgt.)

Drei Soiréen in Berlin.

Die erste gehört in den Bereich der eigentlichen Kammermusik, es war die vierte Trio-Soirée der Gebr. **Stahlknecht** und des Hrn. **Löschhorn**, welche wir besuchten. Ein neues Trio des königl. Kammermusikers (von der ersten Violine) Herrn Steffens, und eine Sonate mit Violoncellbegleitung von Mendelssohn-Bartholdy mussten wir leider versäumen und bekamen nur das Finale der Soirée, ein Trio für Pianoforte, Violine und Cello (Op. 70 *Es dur*) von Beethoven zu hören. Ueber Composition und Ausführung von Seiten der genannten drei Künstler ist hinlänglich an andern Orten berichtet worden. Im Allgemeinen müssen wir uns **gegen** die Verbindung des Clavieres mit Saiteninstrumenten erklären: es ist und bleibt eine musikalische *Mésalliance* für jedes **unbefangene**

Klanggefühl. Der überaus klare, glasklängige, lakonische Ton des Claviers verbindet sich durchaus nicht mit dem, weit mehr irdische Schlacken an sich tragenden der Streichinstrumente, der freilich durch den Zug des Bogens des Portaments fähig, und bildsam ist. Die Wirkung, welche mit Geigenharz bestrichene Rosshaare auf einer Darmsaite hervorbringen, ist so ausserordentlich verschieden von der, welche ein Hammerschlag auf eine Metallsaite macht, dass man es in der That nur der Macht der Gewohnheit und der Tradition, der Gewalt des Hergebrachten und der Convenienz zuschreiben kann, wenn sie nicht schon längst auffallend genug gefunden worden ist, eine Gattung der Kammermusik zu inhibiren, deren Klangeffecte auf einer Verbindung so heterogener Elemente basirt sind. Wir sind überzeugt, dass ein so reformatorischer und originaler Geist wie Beethoven, wenn er nicht schon beinahe im Anfange seiner glänzenden Künstlerlaufbahn das äussere Gehör verloren, jene Missheirath zwischen Pianoforte und Streichinstrumenten aufgehoben hätte. [?] Mit der Vervollkommnung des Pianofortebaues ist in neuerer Zeit noch ein anderer Uebelstand hervorgetreten. Ein heutiger Concertflügel in Broadwoods oder Erard's Manier, darauf berechnet, einem ganzen Orchester Widerstand zu leisten, ist viel zu stark einer Geige und einem Cello gegenüber, und stellt seine Partner in Schatten.

Wir sind vorweg überzeugt, dass diese Ansicht von dilettantischen Recensenten und solchen Musikern vom Fach, die nicht gewöhnt an Spekulation und eigenes Denken, am Hergebrachten festhalten — „was heute gilt, weil's gestern hat gegolten" — mit Spott und ungläubigem Lächeln wenigstens aufgenommen werden wird, dass ohne Zweifel die praktische Frage aufgeworfen werden dürfte, was denn nun mit den meisterhaften Werken dieses Genre's geschehen solle. Wir sind der Meinung, dass diejenigen, die durch wahrhaft bedeutende und poesievolle Gedanken ausgezeichnet sind, von einem talentvollen Tonkünstler entweder für Streichinstrumente, oder für zwei Pianoforte geschickt arrangirt, keinen schlechten Effect machen würden. Gibt es doch heutzutage kein Orchester-, kein Vocalwerk, dass sich nicht dem Prokrustesbette eines Clavierauszugs zum Opfer bringen müsste; warum sollten Claviertrio's sich nicht eine instrumentale Erweiterung gefallen lassen? Indess wäre es am Besten, man liesse die Form derjenigen Werke des genannten Genre's, die nun einmal da sind, unangetastet, und schriebe keine neuen. Vielleicht finden wir später Gelegenheit diese Ansicht näher zu motiviren und auszuführen; inzwischen wäre es uns angenehm, die Meinung eines Gleichgesinnten darüber zu hören.

Die zweite Soirée des Königl. Domchores am 21. Februar hatte den Concertsaal des K. Schauspielhauses bis auf die letzten Plätze mit Verehrern dieses ausgezeichneten Institutes gefüllt, auch beehrte der ganze Königl. Hof und die hohen besuchenden Fremden das Concert mit ihrer Gegenwart. Man begann mit einem Gebete „*Adoramus te Christe*" von Corsi, dem ein „*O magnum mysterium*" von Scarlatti folgte. Beide Sätze (*a capella*) wurden unter Leitung des zweiten Dirigenten Herrn von Herzberg mit gewohnter tadelloser Vollendung gesungen. Ob das zweite Stück von Allessandro oder Domenico Scarlatti herrührt, gab das Programm nicht an; wir möchten es dem letzteren zuschreiben. Den tiefsten Eindruck des Abends hinterliessen zwei Werke deutscher Meister, ein Motett von Bach: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn," und das berühmte „*Ave verum corpus*" von Mozart. Bei letzterem bethätigten viele Besucher ihren Kunstsinn dadurch, dass sie gleich zu Anfange mit genügendem Geräusche nach den Ausgängen eilten; freilich mochten sie durch das vorhergehende Octett wenig erbaut worden sein. Ausser den genannten Stücken trug der Domchor unter Musikdirector Neithardt's — (Hr. v. Herzberg dirigirte nur die beiden ersten Nummern des Programms) — Leitung einen klaren, wohlklingenden Chor von J. Haydn, und ein Motetto von Mendelssohn vor, Alles mit der rühmlichen Vollendung, durch die derselbe seinen glänzenden Ruf gegründet hat.

Gegen das Programm möchten wir uns indess einige Einwendungen erlauben. Vor Allem müssten Compositionen aus dem Bereiche der Kammermusik in diesen Soiréen nicht zu Gehör kommen. Es ist ein Irrthum, dass sie eine angenehme Abwechselung in's Programm bringen; sie wirken im Gegentheile matt, profan, und ermüden, statt für die nächsten Vocalsätze anzuregen. Als die Streich-Instrumente ihr unvermeidliches Einstimmen vor dem Mendelssohn'schen Bogen-Octett begannen, glaubte man sich plötzlich aus einem Tempel in ein Tabagie-Concert versetzt, und nur der überwältigenden Urkraft Bachischer Gedanken gelang es, uns schnell in die richtige Stimmung zurückzuführen. Das Octett selbst gehört zu den besten Werken Mendelssohn's, und es wurde auch vortrefflich executirt; allein die rein materielle Klangwirkung war so schwach, so irdisch-

staubig und schlackenhaft, dass auch dem hitzigsten Verehrer und Vertheidiger der reinen Instrumental-Musik die Ueberzeugung werden musste, neben der menschlichen Stimme könne sich kein Instrument ebenbürtig behaupten. Bei Napoleon's Kaiserkrönung hatten die Pariser in einer Kirche mehr als hundert Harfen und andern Klingklang zu Hauf gebracht, um eine niedagewesene musikalische Wirkung hervorzuzaubern; gleich darauf erhoben etwa 40 päpstliche Sänger der *Sixtina*, welche der Papst mitgebracht, ein *Tu es Petrus* von Scarlatti und schlugen damit alles darnieder, was sich vorher breit gemacht.

Sind die Sänger einer Erholung bedürftig, so mögen einige Stücke mit halbem Chore, es mögen Solosätze classischer Meister der Vocalcomposition vorgetragen werden, oder man beschaffe eine Orgel und lasse uns als Zwischensätze die Meisterwerke hören, welche Händel und Bach für dieses königliche Instrument gedichtet, — nur keine moderne Kammermusik mehr. Eine zweite Einwendung möchten wir gegen die ästhetische Ordnung des Programms erheben, die wir ein wenig planlos gefunden haben. Wir möchten uns vorzuschlagen erlauben, entweder einem kunsthistorischen Plane zu folgen, oder Schöpfungen verschiedener Schulen einer und derselben Nation, oder der Meister verschiedener musikalischer Nationen eines und desselben Jahrhunderts auf's Repertoir zu bringen. Wir glauben, dass dadurch nicht nur eine künstlerische Einheit, sondern auch ein kunstwissenschaftliches Bildungsmoment für die Hörer gewonnen würde.

Die dritte Soirée, über die wir sprechen wollen, war die erste des zweiten Cyclus der Sinfonie-Soiréen der königl. Capelle. Auch zu diesen, der ernsten Tonmuse gewidmeten Concerten hat der Andrang des Publicums mit jedem Jahre bedeutend zugenommen. Wenn auch die Behauptung Grund hätte, dass ein grosser Theil der Abonnenten nur des guten Tones, der Mode wegen an diesen Soireen Theil nähme, so muss man zugeben, dass dieser Modeton der beste und geschmackvollste ist, den es geben kann, und es ist anzunehmen, dass mancher, der anfangs nur des guten Tones wegen die Sinfonieen hört, bald genug seinen Geschmack geläutert fühlt, und dann aus wahrhaftem Bedürfnisse diese Concerte besucht.

Das Programm des heutigen Abends enthielt eine Ouverture zu Tigranes von Righini, und eine: „Nachklänge aus Ossian", von Niels Gade; eine Sinfonie in *Es* von J. Haydn und die zweite Sinfonie von Beethoven in *D dur*.

Das Princip, „nur classische Werke aufzuführen", hatte also diesmal nur bei der Wahl der beiden Sinfonieen vorgewaltet; die Ouverture von Gade gehört der neuern romantischen Richtung und die von Righini einem Opernparade-Stil an, der vor einem halben Jahrhundert Mode war. Righini lebt nur noch in seinen trefflichen Solfeggien in der musikalischen Welt, mit den leeren Rodomontaden seiner Ouverturen sollte man uns verschonen und lieber die Werke jüngerer mitlebender Componisten begünstigen. Es hat uns gefreut, die poetische und gedankenvolle Gade'sche Ouverture auf dem Programm der Sinfonie-Soiréen zu finden, und noch mehr gefreut, dass das Publikum gegen die Verdienste dieses Erstlingswerkes des genialen Dänen nicht ungerecht war. Die Ouverture gefiel, wozu die meisterhafte Ausführung von Seiten der königl. Capelle aber auch das Ihrige beitrug. Herr Capellmeister Dorn, der an diesem Abend dirigirte, nahm die Tempi so richtig, als wie wir uns erinnern, sie vom Componisten selbst bethätigt gefunden zu haben. Im Eingange der Haydn'schen Sinfonie (mit dem Paukenwirbel beginnend) waren die Fagotts im Bereich der grossen Octave nicht ganz rein, was aber der Mangelhaftigkeit der Instrumente zuzuschreiben ist. Ein tadellos stimmendes Fagott ist ein weisser Rabe. Das Menuetto fanden einige Dilettanten zu langsam; sie mögen sich über den Begriff des Menuetto belehren lassen. Ganz ausgezeichnet ward die prächtige, wahrhaft heroische Sinfonie von Beethoven gespielt. Das Motiv des letzten Satzes ist eine strahlende Minerva, die gepanzert aus dem Haupte Zeus' hervorspringt; das Andante eines der reizendsten Idylle, die je in Tönen gedichtet worden sind. *F. H. T.*

Aus Düsseldorf.

Fünftes Concert des allgemeinen Musik-Vereins, den 5. Februar 1852.

(Programm: Erster Theil. — Sinfonie von Mozart (Nr. 13, *G moll*) zum ersten Male — Arie aus Fidelio von Beethoven: „Abscheulicher etc.", gesungen von Frl. Hartmann — Ouvertüre: „Die Najaden" von Sterndale-Bennett.

Zweiter Theil: Der Rose Pilgerfahrt: Märchen nach einer Dichtung von Moritz Horn, componirt von Robert Schumann. Zum ersten Male)

Wie es scheint, hat Mozart die Sinfonie, offenbar ein frühes Jugendwerk, absichtlich der Oeffentlichkeit entzogen, die sie jedoch keineswegs zu scheuen braucht; ist sie auch ihrer ganzen

Anlage nach sehr kurz und einfach gehalten, so gewährt sie doch durch ihre frischen Themen, die kindlich leidenschaftliche Grundstimmung, die schöne, durchsichtige Instrumentirung ein mehr als flüchtiges Interesse, und ist wohl der Beachtung werth. Die Ausführung hätte etwas zarter und feiner sein können.

In der grossen Arie aus Fidelio hatten wir volle Gelegenheit, die schöne, kraft- und klangvolle Stimme der Fräul. Hartmann zu bewundern; zu dramatischerem, feurigerem Vortrage konnte sie sich leider nicht hinreissen lassen, da die unsichere und schwankende, oftmals unreine Begleitung der 4 Hörner die geehrte Sängerin in steter Sorge erhalten musste. —

Die Najaden-Ouvertüre von Bennett ward feurig und präcis executirt. — Ein Ereigniss für die musikalische Welt war aber die erste Aufführung der „**Pilgerfahrt der Rose**“, eines Werkes, das den reichen, allseitig schöpferischen Genius **Schumann's** wieder im hellsten Lichte offenbart. Die Dichtung von **Moritz Horn** ist dem Märchen angemessen, lieblich und einfach, und trefflich für musikalische Composition geeignet; — sie beginnt mit einer Schilderung der Johannisnacht, die die Elfen mit Gesang und Tanz feiern. Plötzlich vernehmen sie den klagenden Gesang der Rose, die nach dem ihr versagten Glück der Liebe sich sehnt; die Elfenfürstin gewährt ihr endlich ihre Bitte und verwandelt die Blume in eine Jungfrau; als Talisman gibt sie ihr auf ihre Pilgerfahrt eine Rose mit, deren Besitz Bedingung ihres Glückes und Lebens ist. Selig entzückt, wandelt die Rosenjungfrau dem nächsten Hause zu und bittet kindlich vertrauend um Obdach, wird jedoch mit barschen Worten zurückgewiesen; in dem Schmerz getäuschten Vertrauens gelangt das Mädchen auf den Friedhof; bald naht mit Trauergesang ein Leichenzug; des Müllers Tochter, ein Opfer betrogener Liebe, wird zur Erde bestattet. — Alle haben den Gottesacker verlassen; schon bricht der Abend herein und Rosa kniet noch immer auf dem Grabe; da naht sich ihr freundlich der greise Todtengräber und bittet Rosa, die Nacht in seiner Hütte zu verweilen; freudig folgt sie ihm und entschlummert nach frommem Gebete: in ihren Traum hinein klingt das Lied der Elfen.

Am andern Morgen geleitet der Todtengräber die Jungfrau zu den Müllersleuten, denen ihre Tochter gestorben; beglückt nehmen sie Rosa zu sich auf; zu dem lieben, frommen Mädchen, das ihrer dahingeschiedenen Tochter so gleicht, fühlen sie bald die zärtlichste Zuneigung und Rosa ist glücklich durch die Liebe ihrer Eltern. Die volle Seligkeit der Erde empfindet sie aber, als Max, des Försters Sohn, ihr seine Liebe offenbart. In Kurzem wird Hochzeit gefeiert im festlich geschmückten Hause des Müllers; die Geigen klingen lustig zum fröhlichen Tanz: so hat sich denn der sehnende Liebestraum der Rose herrlich erfüllt und ist zur Wahrheit geworden! Wie nun nach Verlauf eines Jahres Rosa der Erde höchste Wonne, Mutterglück empfunden, gibt sie ihr Lebenspfand, die Glück bringende Rose, ihrem Kinde, scheidet von ihrem Manne, und schliesst im Tode die Augen. Aber nicht zu ihren Blumen kehrt die Rose zurück, sondern zu den Engeln wird sie erhoben, um von Himmelshöhen das Blühen und Gedeihen ihres Knöspleins zu schauen.

Ihre rechte Weihe aber erhielt diese Dichtung durch die wundervolle Musik, die Schumann dazu geschaffen. Es ist dies sein erstes Werk von so ländlich idyllischem Charakter; das Ganze athmet Frische und Anmuth; eine Fülle der lieblichsten, klarsten Melodien giesst sich über den entzückten Hörer aus; überhaupt macht das Werk durchaus den Eindruck eines in allen seinen Theilen vollendeten Kunstwerks. Zu bestimmen, was das Schönste unter dem Schönen sei, ist sehr schwer, ja fast unmöglich, da das Ganze, trotz der verschiedenen Stimmungen, sich auf gleicher Höhe der Vollendung erhält; von wahrhaft erschütternder Wirkung ist die Scene auf dem Friedhof, wunderbar duftig und zart sind die Elfenchöre; die innigste, jungfräulich zurückhaltende Empfindung durchweht die Gesänge der Rose; bezaubernd schön ist das Duett zwischen Max und Rose; wie liebe, traute Volksweisen klingen zwei Liedchen, in denen ein Sopran und eine Altstimme die Mühle im Thal besingen, und ein Männerchor mit Hörner-Begleitung, zum Preise des Waldes gesungen: so ist die ganze ländliche Hochzeitsmusik im Charakter edelsten Volkstones gehalten; ja der Hochzeitsreigen ist ein echt deutscher Walzer. — Tief ergreifend ist der Abschiedsgesang der Rosa und feierlich erhaben erklingt der Schlusschor der Engelstimmen, welche die Rosenpilgerin gen Himmel rufen — und so ist jedes einzelne Stück eine Blume von wunderbarer Schönheit in dem duft- und wonnereichen Kranze des herrlichen Ganzen.

So trete denn diese „Rose“ ihre Pilgerfahrt durch Deutschland an; wo sie sich auch zeigen wird, Aller Herzen werden sich entzücken an ihrem klang- und farbenreichen Duft und Alle werden dem Tonzauberer, der die holde Blume erblühen hiess und aussandte, aus Herzensgrund dankbar sein.

Die Ausführung des Werkes, das mit Liebe und Lust einstudirt worden, kann, einige kleine Schwankungen im Orchester und unsichere Eintritte des Chores abgerechnet, eine gelungene genannt werden. Fräul. Hartmann, welche die Partie der Rose mit dem innigsten Verständniss vortrug, Fräul. Schloss und einige andere künstlerisch vortragende und empfindende Dilettantinnen und Dilettanten hatten die Solopartien übernommen, so dass diese in den besten Händen waren. Das Publikum lauschte von Anfang bis zu Ende mit der gespanntesten Aufmerksamkeit den süssen, zum ersten Male vernommenen Klängen, und gab durch lauten Beifall sein Entzücken zu erkennen nach dem lieblichen reizend vorgetragenen Duett: „Ei Mühle, liebe Mühle!“ und am Schlusse, wo ein nicht endenwollender Applaus, in den das Orchester mit kräftigem Tusch einstimmte, dem Meister den Dank der Hörer für den durch ihn bereiteten Hochgenuss zu erkennen gab.

Sechstes Concert des allgemeinen Musikvereins,
den 4. März 1852.

Programm: Erster Theil. — Ouvertüre zu Euryanthe von C. M. v. Weber — *Aria di chiesa* von Alessandro Stradella, gesungen von Frl. Schloss — Concert *(F moll)* von Chopin, für Pianoforte und Orchester, gespielt von Frau Clara Schumann — 2 Lieder (Unbefangenheit von C. M. v. Weber und der Erlkönig von F. Schubert) gesungen von Frl. Schloss — *Andante* von Sterndale-Bennett und *Saltarello* von Stephan Heller, gespielt von Frau Schumann.

Zweiter Theil. — Sinfonie (Nr. 8, *F dur*) von Beethoven.

Die prächtige Euryanthen-Ouvertüre ward ganz trefflich, mit Feuer und Begeisterung vom Orchester ausgeführt; weniger gelang jedoch die Beethoven'sche Sinfonie, in welcher einige recht störende Versehen vorkamen. — Frl. **Schloss**, die treffliche Künstlerin, bereitete durch den durchaus vollendeten Vortrag der altitalienischen, herrlichen Kirchenarie, die so schön in ihrer Stimme liegt, den Hörern einen echt klassischen Genuss, sowie auch die Auffassung der Lieder, besonders des Erlkönigs, den die geehrte Künstlerin mit dramatischem Feuer vortrug, nicht schöner gedacht werden konnte. — Den ergreifendsten, das höchste und kühnste Ideal verwirklichenden Kunstgenuss aber gewährte das Spiel der Frau **Clara Schumann**, dieser unbedingt die erste Stelle einnehmenden Meisterin im Klavierspiel; den mächtigen unvergleichlichen Eindruck, den die Leistungen der gefeierten Künstlerin auf jedes Gemüth machen müssen, mit Worten schildern zu wollen, ist vergebnes Mühen, und noch etwas zu ihrem Ruhme hinzufügen wollen, hiesse einen Wassertropfen ins Meer giessen; ihr Ruhm steht felsenfest und wird von Allen in freudiger Begeisterung anerkannt; dies bewies der unendliche Jubel, der die Gefeierte begrüsste, als sie das erste Mal wieder

nach langer Zeit an den Flügel trat, um öffentlich zu spielen, und der ihr für jede ihrer meisterlichen Leistungen dankte.

Frau Schumann bediente sich eines Flügels von Klems in Düsseldorf, eines so vortrefflichen Instrumentes, dass man es kühn den besten pariser und wiener Flügeln zur Seite setzen kann. Die Flügel des Herrn Klems, eines rastlos an der höchsten Vervollkommnung des Pianoforte arbeitenden Künstlers, zeichnen sich durch ihre vorzüglich schöne, gleichmässige Spielart, und durch einen mächtigen, dabei reichen und anmuthigen Ton aus, so dass sie die wärmste Empfehlung verdienen. *V.*

Siebentes Gesellschafts-Concert im Casinosaale.

Es begann mit Cherubini's Ouvertüre zu den Abenceragen welche sehr präcis und lebhaft ausgeführt vorüberrauschte, ohne jedoch einen besondern Eindruck auf das Publikum zu machen, was aber weder an der Composition noch an der Ausführung lag. — Eine hier geborene Sängerin, Fräul. Bertha Walsech, trat mit der Mendelssohn'schen Concertarie, welche jetzt unter seinen nachgelassenen Werken erschienen ist, zum ersten Male öffentlich auf und sang auch in dem *Inclina Domine* das Solo. Die Stimme gehört nicht gerade zu den grossen, deren Volumen allein schon imponirt, aber sie ist sehr wohlklingend, weich, voll und von gleichem Klang in allen Tönen. Das ist schon sehr viel werth und berechtigt zu guten Erwartungen. Dagegen können wir durch Vortrag und Ausdruck uns noch nicht befriedigt erklären, wir vermissen darin das eigentliche Leben, die Seele der Musik, und selbst in dem rein Technischen konnten wir die Schule des Pariser Conservatoriums nicht erkennen, denn die ersten Töne der eingestrichenen Octave wurden häufig gepresst und der Ansatz des Tones war auch nicht immer, wie er sein soll. Dagegen ist die Intonation durchweg rein: Frl. W. hat also vortrefflichen Stoff, der aber durch Nachahmung guter Muster und durch einen Unterricht, der etwas mehr es berücksichtigen versteht, als das blosse Absingen der Noten, erst noch recht ausgebildet werden muss. Die Wahl der vorgetragenen Arie, so trefflich die Composition ist, welche für Frl. S. Schloss geschrieben ist, war theils gerade deswegen und wegen der leidenschaftlichen, dramatischen Vortragsweise, welche besonders das Allegro verlangt, keine glückliche zum Debütiren. Immerhin begrüssen wir in der jungen Sängerin ein recht anerkennenswerthes heimisches Talent, dessen Entwickelung wir gewiss in erfreulichen Erfolgen wahrnehmen werden.

Hierauf folgte Beethoven's Trio-Concert für Piano, Violine, Violoncell und Orchester, gespielt von den Hrn. Reinecke, Pixis und Höfke (Violoncell), ohne Zweifel das Beste vom ganzen Concertabend, der übrigens, beiläufig gesagt des Guten so viel brachte: selbst der musikalisch Gebildete wird am Ende abgespannt, geschweige denn die grosse Menge, zumal da die Aufmerksamkeit der Letztern bei so ernster Musik nicht durch Grossetrommelschläge oder durch Krafttöne, die bis in die Tiefe der Erde hinab vibriren, geweckt und aufgerüttelt wird. Das Beethoven'sche Concert wurde von den Solisten und dem Orchester vortrefflich vorgetragen und gewährte einen wahren Kunstgenuss. Den Schluss des ersten Theils machte Cherubini's *Inclina Domine aurem tuam*, welches recht gut ausgeführt wurde.

Den zweiten Theil füllten zwei Compositionen von F. Hiller, der 125. Psalm für Tenorsolo, Chor und Orchester, und eine neue Sinfonie. Der Psalm ist ein schönes Musikstück, voll trefflicher Melodie und sehr wirkungsvollen Momenten in den Chören, wie wir es schon früher ausgesprochen haben. Die Sinfonie in *G dur* hat Ferdinand Hiller in Paris geschrieben: sie trägt die Ueberschrift „Im Freien", und wenn sich der Componist durch das Waltenlassen seiner Fantasie am Schreibtisch aus dem grossstädtischen Gewühl und dem Lasus der steinernen Kerker hat retten wollen in's Freie unter den weiten blauen Himmel, wo einem das Herz aufgeht, so ist ihm dies gleich mit dem ersten Satze gelungen, der uns mit seinen schönen Melodien und Harmonien (die nur an einer Stelle einmal etwas gesucht klingen) und mit der wogenden und wiegenden Bewegung des Ganzen, dessen Rhythmik vortrefflich ist, wie an einem schönen Maitag ins frische Leben der Natur hinaus führt. Und doch ist Alles nur Empfindung, nur aus dem Innern heraus genommen, frei von aller eigentlichen Malerei und dem absichtlichen Herbeiziehen äusserer Momente. Die drei andern Sätze, Intermezzo, Adagio und Finale, können wir dem ersten nicht gleichstellen. Das Intermezzo ist sehr hübsch, jedoch will es uns nicht so recht ursprünglich vorkommen. Das Adagio ist offenbar zu lang, es könnte als ein Tonstück für sich bestehen; es ist reich an schönen Stellen, zeigt von neuem den Meister in der Instrumentation, in der Verwebung der verschiedensten Klangfarben zu trefflichen Wirkungen; allein über den Gesammt-Eindruck haben wir uns, wenigstens nach dem einmaligen Hören, keine genügende Rechenschaft geben können, was freilich ebensowohl an uns selbst, als an der Composition gelegen haben mag. Der letzte Satz scheint uns sowohl in den Motiven als in der Bearbeitung am wenigsten gelungen. Die Sinfonie war von dem Dirigenten Hrn M.-D. Weber höchst sorgfältig einstudirt und wurde unter der feurigen und sichern Leitung desselben vom Orchester mit grosser Liebe gespielt und in jeder Hinsicht ganz vorzüglich ausgeführt.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Bonn. In der II. Soirée für Kammermusik der Hrn. Wenigmann und Reimers hörten wir ein Quartett von Haydn, das Klaviertrio in *Es*, Op. 70, Nr. 2 von Beethoven, und Mendelssohn's Violinquartett in *E moll*. Die Ausführung entspricht immer mehr den Forderungen der Kunst und verdient namentlich der Vortrag des Mendelssohn'schen Quartetts ausgezeichnet genannt zu werden. Auch das Beethoven'sche Trio wurde gut gespielt; nur erfordert die gerade in diesem Werke so schwierige enge Vermählung der drei Instrumente zu Einem Ganzen ein noch innigeres Zusammenspiel, das nicht sowohl in der rhythmischen, als in der geistigen Einheit zu suchen ist. Der Bruno'sche Flügel klang besonders in der obern Oktave recht hübsch.

Am 8. d. M. gaben die Hrn. Th. Pixis und A. Ergmann von Cöln, hier Concert, diesmal in dem prachtvollen Local des Hrn. Schmitz im goldnen Stern, welches eine ausgezeichnete Akustik hat. Der Erard'sche Flügel (allerdings einer der trefflichsten, die wir je gehört, aus dem Lager von J. M. Heimann in Cöln), die Violine und das Cello der Hrn. Pixis und Breuer, die Stimme des Hrn. Dumont, Alles konnte in Bezug auf den Klang hier erst seine wahre Würdigung finden. Wir hörten das Klaviertrio in *D* von Mendelssohn, dessen tüchtige Ausführung verdienten Beifall erhielt. Die grosse Sonate für Klavier und Violine Op. 47 von Beethoven trugen die Hrn. Ergmann und Pixis ganz vorzüglich vor, besonders die Andante-Variationen und den letzten Satz. Hr. Pixis spielte das erste Allegro des I. Concerts in *Es* von Paganini, was wohl seit Paganinis Tode zum ersten Male wieder gehört wurde. Er löste die höchst schwierige Aufgabe auf bewundernswerthe Weise: der Vortrag der Melodie war hinreissend und die Technik sehr lobenswerth. Die Wirkung der Composition mag jedoch bedeutender sein, wenn die Orchesterbegleitung dabei ist. Zum Schluss spielte er eine Fantasie über Russische Lieder von seiner Composition, ein sehr ansprechen-

des Concertstück, dessen Schwierigkeiten übrigens auch peganiisch sind, mit derjenigen Meisterschaft, welche auch das kälteste Publikum in Enthusiasmus versetzt. Hr. Dumont sang eine Arie aus der Libella von Reissiger (beiläufig gesagt eine schwache Composition) und die grosse erste Scene des Rethwen aus Marschner's Vampyr. Er war ganz vorzüglich bei Stimme und wenn die erste Arie besonders die Biegsamkeit und Weichheit derselben zeigte, so bekundete der kräftige und leidenschaftliche Vortrag der zweiten das unverkennbare Talent zum dramatischen Gesang.

Mit Vergnügen lesen wir in einem Berliner Blatt, dass die Sinfonie von Richard Wuerst, welche von der Cölner musikalischen Gesellschaft im vorigen Jahre den Ehrenpreis erhielt, in Magdeburg mit grossem Beifall aufgeführt worden ist und jetzt im Druck erscheinen wird.

In Darmstadt ist eine neue Composition von C. A. Mangold: „Wittekind, ein dramatisches Oratorium" zur Aufführung gekommen und hat grosse Anerkennung gefunden.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 90. **Cöln**, den 20. März 1852. **II. Jahrg. Nro. 38.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Henriette Sontag.

II.

(Schluss.)

Von Paris aes ging Henriette Soetag zem ersten Male each London, wo sie drei Monate lang blieb and mit einer reichen Eredte voe Rahm eud Gold each Frankreich zurück kehrte.

Jetzt stand die junge Sängerin auf dem Gipfel des Rehms end des Glücks; denn Glück nennen ja die Menschen gewöhnlich den Reichthum ned diejenige äessere Lage, welche er gewährt and ie welcher er der Welt gegenüber den Besitzer mit blendendem Glaeze umgibt. Und ie der That, Henr. Sontag hatte auch sonst ein glückliches Loos; sie kannte den Schmerz noch kaum, ihre Liebenswürdigkeit ie allee Verhälteissen, auch in den schwierigen des Theaterlebens, wo Ränke and Umtriebe aller Art gerade die hervorragendee Persönlichkeiten am meisten umlauern, hatte selbst den Neid, und, was eoch mehr sagee will, den Künstlereid gebannt ued gefesselt gehaltee. Da kam die Zeit, wo sie das wahre Glück des Lebens kennen lerete end gerade das werde für sie, wie so oft in der Welt, ein Quell des Schmerzes; dena was regt alle niedrigen Leideeschaften, Eifersucht, Neid, Verläumdung, Klatschsucht, Freude am Scandal mehr auf, als die Kuede voe der Hingebueg eines Weibes, zemal eieer Künstlerie, ae eieee geliebten Mann? Ued doch war die Liebe hier durch alle Bedingungee, welche die Sitte verlangt, geheiligt. Heeriette hatte sich dem Grafen Rossi, damals Legationssecretär bei der Sardinischen Gesandtschaft in Paris vermählt, aber die Zukunft ihres Gemahls und Familienverhältnisae geboten das Geheimhaltee der Verbindung. Dies gelaeg nur so lange, bis die herannahende Geburt eines Sohaes die Entfernung der Mutter vom Theater auf mehrere Monate eothweedig machte. Das Gerücht verbreitete die halbe Wahrheit, and der lange gefesselte Neid brach nen mit desto boshaftera Erfindangee hervor. Iedess die Vermählung wurde ueter der Hand ebeefalls bekannt, was jedoch diejenigen öffentlichen Blätter, welche ihre Spalten mit schamloser Bereitwilligkeit gehässigen Eiefüsteruegee geöffnet hatte, eicht Lügee strafen konnte, weil die obwaltenden Umstäede noch immer nicht erlaubten, die Verbindung öffentlich zu erklären.

Die Sängerin verliess übrigens eue die Bühne, beschloss, eiee letzte Kenstreise durch Europa zu unternehmee und sich daen gaaz aus der Oeffentlichkeit zurückzeziehen. Diese Reise trat sie denn auch sofort im Jahre 1830 ae, erschien überall auch äusserlich in fürstlichem Glaeze, und sang nur in Concertee. In Berlin jedoch, der Stadt, welche ihr Glück begründet hatte, trat sie eoch in einer Reihe von Rollen auf der Bühne auf, zem letzten Male am 19. Mai 1830 in Rossini's Semiramis. Den Eindruck dieser Abschiedsvorstellung auf das Publikum haben wir bereits im ersten Artikel (Nr. 78) zu schildere versecht eed köeeen hier ner zufügen, dass damals wohl nur sehr wenige Zuhörer zugegen waren, die nicht dee Verlust der Köestlerie für die Bühee wie einen eigenen empfandeu. Von Berlie ging sie nach Russlaed, wo sie in Petersburg und Moskau neae Triumphe feierte, betrat dann in Löbeck wieder den deutschen Budee und sang in Hamburg zum letztee Male für diese Periode ihres Lebees öffeetlich ie einem Coecerte.

Sie reiste von da each den Niederlaedee, die Erklärung ihrer Vermählung erfolgte und die Gräfin

Rossi lebte nun mit ihrem Gatten, der den Posten eines Sardinischen Gesandten bis in die neueste Zeit von 1848 bekleidete, zunächst im Haag, dann längere Zeit in Frankfurt a. M., 1834 in Neapel und späterhin an verschiedenen Höfen. Die Laufbahn der Künstlerin war für Henriette Sontag abgeschlossen, und wie es schien auf immer. Dass es dennoch anders gekommen, wissen wir: seit zwei Jahren ist sie wieder auf den Bühnen zu London und Paris und seitdem auch in Deutschland erschienen und hat gezeigt, dass sie nur dem *Künstlerstand*, nicht aber der *Kunst* Lebewohl gesagt hatte. „Freilich", sagte sie uns, „musste ich manchmal der alten Liebe entsagen und den Pflichten der Mutter die Pflicht gegen die Kunst opfern — dann habe ich wohl Monate lang das Piano nicht geöffnet, doch hielt ich das höchstens ein Vierteljahr lang aus. Dann aber ging ich jedesmal mit einem Ernste wieder daran, als müsste ich wieder von vorn anfangen; dann war ich so streng gegen mich selbst, wie nur je und hatte eine recht glücklichmachende Freude, wenn ich mir ganz allein im einsamen Zimmer wieder einigermaassen genügte." — So hat sie sich die Krone der Kunst bewahrt, welche leuchtender glänzt, als das adlige Wappen in goldenem Felde; die Gräfin ist Künstlerin geblieben.

Wir wollen nicht in Abrede stellen, dass der Nachhall des frühern europäischen Rufs, das Ueberraschende einer so jugendlichen Erscheinung bei einer Frau in diesem Alter, das vollendete Spiel und die Illusion der Bühne viel dazu beitragen, den Enthusiasmus zu *steigern*, den sie gegenwärtig wieder erregt: allein *erzeugen* kann ihn doch das alles nicht, zumal bei dem grössten Theil des heutigen Publikums, bei dem jüngern Geschlechte, auf welches die Erinnerung und die Macht der Täuschung, die sich bei einem ersten frohen Wiedersehen nach langer Trennung wohl sonst bewährt, keine Wirkung äussern können. Was ist es denn nun, das den grossen Erfolg, den Henriette Sontag als Sängerin auch jetzt wieder erringt, uns erklärt und rechtfertigt? Es ist die Ueberlegenheit einer *kunstgerecht gebildeten Menschenstimme* über alle andere Tonwerkzeuge, und ihr kömmt die grösste Empfänglichkeit bei dem gegenwärtigen Geschlechte darum entgegen, weil dieses das Bedürfniss eines Gegensatzes gegen die Naturalisten im Gesang längst gefühlt hat und ihm nun durch die Sontag ein Licht aufgeht über die Kunst des Gesangs. Der Erfolg der Sontag ist in unserer Zeit ein durchaus natürlicher, ja nothwendiger, denn er ist nichts anderes als der Triumph des Talentes und des Fleisses, mit Einem Worte *der Kunst über den rohen Materialismus*. Auch der Tenorist Roger hat seine Anerkennung in Deutschland keinem andern Grunde zu danken. Der gebildete Kunstfreund hört endlich einmal wieder *singen*, er vernimmt endlich einmal wieder die Singstimme als das Instrument des innern Menschen, das allein des Ausdrucks aller Nüancen des Seelenlebens fähig ist, der Lust und des Entzückens, des Schmerzes und der Wehmuth, des Jauchzens and Frohlockens, des Sehnens und Bangens. Er vernimmt ein geistiges Durchdrungensein des Tons von den Empfindungen des Herzens, ein Schweben der Seele auf den Schwingungen des tönenden Hauches. Es ist nicht wahr, dass dieser Genuss nur ein Sinnenreiz sei, der wahre Gesang ist eine Verschmelzung des Sinnlichen mit dem Geistigen, wie alle Kunst überhaupt, und die *höchste Vollendung der Technik ist ein durchaus nothwendiges Mittel zum Zweck*, ohne sie ist der schöne Gesang eben so wenig denkbar, als eine schöne Bildsäule ohne die meisterhafte Führung des Meissels. Wer wird sich bei einem Landschaftsgemälde bloss durch die Composition befriedigt finden, wenn die Technik roh und schülerhaft ist, wenn die Berge wie Lehmhaufen, die Bäume and das Laub wie Stangen mit Perücken, und die Luft wie Blei aussieht?

Da heisst es denn: „der künstlerische Standpunkt der Virtuosität der Sontag gehört einer *überwundenen* Stufe an, jener durchaus äusserlichen Richtung, welche den zwanziger Jahren (!) dieses Jahrhunderts eigenthümlich war u. s. w." — Wenn diese Leute am Winden und Ueberwinden bleiben, so werden sie uns bald die ganze Musik entwunden haben. Unsere Zeit, und besonders eine gewisse Richtung in der musikalischen Kritik, liebt es, das Kind mit dem Bade auszuschütten; wenn wir den dramatischen Gesang hoch halten, müssen wir desshalb das lyrische Element des Gesangs, d. h. sein eigentliches ursprüngliches Wesen verwünschen und vertilgen? Und wenn wir die Erhabenheit der Säulen and Bogen der Dome bewundern, sollen wir desshalb die kunstvollen Verzierungen der Knäufe und der Portale als verwerfliche Schnörkeleien verabscheuen? Wir wiederholen es, es ist nicht wahr, dass der technisch vollendete Gesang, wozu vor allen Dingen die Bildung des Tons gehört, etwas nur äusserliches, etwas rein sinnliches sei. Man vergleiche doch nur den Gesang unserer jetzigen Lungenhelden, oder in Bezug auf Coloratur unserer jetzigen Routiniers mit dem Vortrag und der Virtuosität der Sontag, und

fordere sich dann Rechenschaft ab über den verschiedenen Eindruck: ist es denn nicht das **geistige** Element, welches den Unterschied macht? welches die äusserliche Technik so beherrscht, dass wir kaum zum Bewusstsein derselben gelangen und sie uns wie Natur erscheint? Ist denn das willkürliche Regeln, Mässigen, Abmessen, Anschwellen, Schwächen, Verstärken, Verschwebenlassen des Tons Sache der Maschine, oder eines denkenden und fühlenden Wesens?

Und dieses Geistige in der vollendeten Technik vindiciren wir dem Gesange der Sontag eben so gut, wie z. B. dem Klavierspiel Chopin's und dem Violinspiel Ernst's. Das ist es, was sie auch jetzt noch vollkommen besitzt, wenn auch das rein Stoffliche der Stimme, eine gewisse Naturwirkung des Tons, die schon bloss durch ihren eben rein sinnlichen Gehalt ergreift, nicht mehr so wie in der ersten Jugend vorhanden ist, trotzdem dass die Stimme noch immer schön und edel ist und z. B. in der Tiefe sogar gewonnen hat. Wer überhaupt noch Sinn für das Kunstschöne hat, das im Ebenmaass besteht, der wird sich stets an einer Reihe gleich wohlklingender gebildeter Töne mehr erfreuen, als an den Todessprüngen aus der Höhe in die Tiefe, an dem kollernden Gerölle durch drei Register herab, die sich in ihrer ganzen Schroffheit von einander scheiden und wie drei (oder wenigstens wie zwei) verschiedene Instrumente klingen, oder an dem kreischenden Schrei des *fortissimo* und dem plötzlichen Abfall in's tonlose *pianissimo*. Keine Sängerin versteht den Ton auf jeder beliebigen Stufe des Umfangs, über welchen sie verfügen kann, und mit jedem erforderlichen Grad von Stärke oder Schwäche so anzusetzen wie die Sontag, ihn so festzuhalten, zu tragen, mit dem folgenden zu verbinden oder davon zu sondern, Athem zu holen, ohne dass man es ahnet, geschweige denn hört und gewahrt. Alle ihre Töne sind vollständig gleichmässig ausgebildet und nehmen alle auf der Stelle mit ihrem Wohllaut das Ohr ein, während man bei den meisten Sängerinnen sich erst an gewisse Eigenheiten entweder des ganzen Organs oder einzelner Töne gewöhnen muss, wie z. B. bei Jenny Lind an einige belegte Mitteltöne, bei andern an die Schärfe der Höhe u. dgl. m. Von ihrer Vocalisation und ihrer Coloratur kann man geradezu behaupten, dass sie **so gar** nicht mehr bei den neuern Künstlern existirt. Dem wird kein Kenner widersprechen, und der Einwand, dass die Sänger diese sogenannte „alte Schule" nicht mehr studirten, weil die Neuzeit ihrer nicht bedürfe, ist ein trauriges Armuthszeugniss für die Gesangeskunst der Gegenwart überhaupt. Nimmt man dazu die Leichtigkeit und Anmuth, mit welcher sie die unerhörtesten Schwierigkeiten spielend überwindet, den geschmackvollen Vortrag, die feine Nüancirung namentlich durch ein ganz unnachahmliches, klangvolles *piano*, den Schmelz des Portamento's, den seelenvollen Ausdruck des Gefühls (z. B. in der Regimentstochter bei dem Abschied vom Regiment, in der Martha im 4. Akt, in der Cavatine der Rosine, in den kleinen Arien der Zerline und Susanne), so wird man ihr in der Sphäre ihrer Eigenthümlichkeit, im Bereiche des Anmuthigen, in welchem sie jetzt nur noch auftritt, die Palme unter allen Sängerinnen zuerkennen, da sie in gleichmässiger Tonbildung, in Liebreiz und Adel des Vortrags und in vollendeter Technik von keiner erreicht wird.

Aber da tritt ein Weimarischer Kritiker auf, ein Zögling jener Schule, die stets gegen den Effekt predigt und doch durch ihre paradoxen Behauptungen nichts anderes bezweckt, als Effekt zu machen, als Aufsehen zu erregen, sei es auch ein herostratisches. Ein anderes Bestreben können wir in dem „Minoritätsgutachten" eines Herrn **Bw.** aus Weimar (in Nro. 7 der Leipziger Neuen Zeitschrift für Musik) über Henriette Sontag nicht entdecken; denn wer der Sache wegen schreibt und als ein Jünger der Kunst gelten will, der wird sich jedenfalls des Cynismus und der Gemeinheit enthalten, wenn er um jener willen eine herrschende Ansicht zu bekämpfen oder einen vermeintlichen Irrthum zu berichtigen sich gedrungen fühlt. Dieser Bw. erkennt der Sontag den Anspruch an „den Titel einer künstlerischen Erscheinung" deswegen ab, weil sich mit einer solchen „der Beigeschmack von wenigstens einem Schimmer des Kunst-**Erhabenen** verbinden muss" — er belehrt uns also, dass eine Rose keine Eiche, eine Hyacinthe keine Aloe und folglich keine Blume sei, und erklärt den Erfolg der gefeierten Sängerin dadurch, dass „nur das **absolut Unbedeutende** eine solche oppositionslose Majorität für sich zu gewinnen vermöge", ein Ausspruch, durch den sich eine dem Hrn. Bw. sehr nahe stehende Berühmtheit auf eine feine Weise geschmeichelt fühlen muss, zumal da die *vox Dei* in dem „*vox populi, vox Dei*" von dem musikalischen Ohre des mythologisch gelehrten Kritikers „jedesmal" als die Stimme des Zeus, der sich in einen Ochsen verwandelt hatte, erkannt worden ist! Indessen scheint Hr. Bw. doch an der Unfehlbarkeit seines Ausspruchs zu zweifeln, sonst würde er sicherlich selbst in die Oeffentlichkeit tre-

ten und müsste der Majorität gewiss sein. Er zieht es aber vor, nicht durch „absolute Unbedeutenheit" berühmt zu werden, sondern dadurch, dass er mit der Hand in den Schlamm greift und nach Sternen wirft. Nach ihm hat die „geistlose Jenny Lind die blasirten Berliner zu einer Enthusiasmuskomödie hingerissen" (wohlgemerkt: „bei dem geistvollen Liszt" waren die blasirten Berliner voll „wirklicher Begeisterung!"), „sie hat den Charlatanismus nach Kräften ausgebeutet" — „weil ihre Kehlenfertigkeit eben so wenig als ihre Stimmmittel hinreichen konnten, ihre Triumphe bei den romanischen Nationen zu holen, so hat sie sich die weniger competente germanische und angelsächsische Race zu Düpen auserlesen" — „die Franzosen und Italiäner hätten die Madonnentoilette vielleicht ausgepfiffen" — — „sie wusste sich unvergleichlich in den Nimbus blondester Jungfräulichkeit zu drapiren" — aber „auf Wohlthätigkeit, Jungfräulichkeit und etwas obligate Frömmelei allein lässt sich nicht reisen" — „sie hat das Genialste im Ungenialen, das Geistreichste im Geistlosen repräsentirt."

Nach diesen Pröbchen, einem Gemisch von Lieblosigkeit, Frechheit und Aberwitz, wird es Niemand wundern, wenn bei dem genialen Bw. Henriette Sontag „sich als Bühnenkünstlerin gerirt, ihre hohe Vocalisationsschule auf drei Paradepferden reitet" — „mit Verschlucken unterschiedlicher zerknitterter Töne bisweilen förmlich radotirt" — wenn ihr „Mannöver's" zugeschrieben werden, „um ihre superelegante Toilette in allen Wendungen zu zeigen" — und ihre „Soubrettennaivetät" nicht als die „geheuchelte, d. h. schamhaft ausgeprahlte Tugend der Lind", sondern als „offenherzig eingestandene Koketterie von der frivolsten Gattung" charakterisirt wird, als „das vollendetste Muster der raffinirtesten Koketterie."

Doch es widert uns an, die Ungezogenheiten weiter zu verfolgen: wenn wir das Eine hinzufügen, dass es am Ende des Aufsatzes heisst: „Auch dieser Scandal geht ja vorüber", so haben wir nicht nöthig zu rügen, dass der Schreiber gegen den „ächt aristokratischen" Kunstgenuss eifert, da bei einem solchen Hohn gegen alle Sitte, bei einer solchen Rohheit gegen deutsche Frauenwürde sich ohnedies die plebejische Gesinnung von selbst brandmarkt. Um diesen Fortschritt im Wesen und in der Form der Kritik beneiden wir weder den Verfasser, noch das Blatt, welches sich zum Träger derselben hergibt.

Max Bruch.

In der hiesigen philharmonischen Gesellschaft wurde am 5. d. M. eine Sinfonie von Max Bruch aus Cöln zur Aufführung gebracht und mit grossem und lebhaftem Beifall von Seiten der zahlreich anwesenden Vereinsmitglieder, in welchen das Orchester mit freudigem Tusch einstimmte, aufgenommen. Wir wollen für jetzt nicht auf eine nähere Besprechung dieses Werkes eingehen (was jedoch vorbehalten bleibt), benutzen aber die Veranlassung, den Lesern dieser Blätter über den jugendlichen oder vielmehr noch kindlichen Componisten selbst einige Mittheilungen zu machen, die für sie sicher nicht ohne Interesse sein werden.

Max Bruch hat vor ganz Kurzem sein 14. Jahr vollendet. In der musikalischen Bildung seiner Eltern fand er frühzeitig Nahrung und Pflege seiner Hinneigung zur Musik. Die Mutter, eine geb. Almenräder, früher als Concertsängerin und noch jetzt als gründliche Gesang- und Klavierlehrerin bekannt und geschätzt, ertheilte ihm Unterricht im Klavierspiel und er machte darin, ohne dass es besonderer Anstrengung bedurft hätte, so gute Fortschritte, dass er schon vor etwa drei Jahren Beethoven'sche Sonaten, Bach'sche Fugen wie auch moderne Sachen fertig und in einer Weise vortrug, die ein wirkliches Verständniss derselben nicht zweifelhaft liess. Schon viel früher hatte er auch angefangen, aus eignem Antrieb und ohne alle äussere Veranlassung sich in kleinen Compositionen für Gesang und Klavier zu versuchen, wobei zunächst die Leichtigkeit, womit er seine Gedanken zu Papier brachte zu bewundern und als ein sicheres Zeichen eines entschiedenen Talentes zu betrachten war. Nachdem er dies eine Zeit lang ohne irgend welche Anleitung fortgesetzt, nunmehr aber zu befürchten stand, dass er, sich selbst überlassen, auf Irr- und Abwege gerathen könne, schien es den Eltern an der Zeit, auch an seine theoretische Ausbildung zu denken. Diese übernahm darauf der durch sein Lehrtalent und seine umfassenden theoretischen Kenntnisse ausgezeichnete Professor Breidenstein in Bonn, welcher seit einiger Zeit die keimende Entwickelung des begabten Knaben beobachtet und das regste Interesse dafür bekundet hatte. Bei der ungemein schnellen Auffassungskraft des Schülers wurde es möglich, ihn in einer verhältnissmässig sehr kurzen Zeit mit der ganzen Harmonielehre vertraut zu machen; von der Compositionslehre schien ein allgemeiner Umriss für diesen Schüler nicht nur vorläufig als genügend, sondern es war die Beschrän-

kung darauf auch aus andern Rücksichten geboten. Die damit gleichzeitig verbundenen Uebungen und Aufgaben im reinen Satze und den verschiedenen Formen des doppelten Contrapunkts hatten zur Folge, dass er auch darin sehr bald eine vollkommene Sicherheit und nicht geringe Fertigkeit erlangte. Vor Allem war Br. bei seinem Unterrichte stets darauf bedacht, nicht durch todten Regelkram eine so reich quellende Fantasie zu ersticken, vielmehr der freien und selbstständigen Entfaltung der angebornen Kräfte vollen Spielraum zu lassen. Der Erfolg hat gelehrt, dass der eingeschlagene Weg der rechte war; denn von da ab folgte sich nicht nur Werk auf Werk, sondern das Streben wurde auch zusehends ernster und mehr und mehr auf das Grosse und Gediegene gerichtet, wobei ihn ausser seinem ersten Lehrer auch die in Köln wirkenden Künstler, wie namentlich die Herren Hiller, Weber, Reinecke, Kuffrath u. A. mit ihrem guten Rath und belehrend anregender Kritik auf das freundlichste unterstützten und weiter förderten. So belaufen sich denn gegenwärtig seine Compositionen bereits auf siebenzig Nummern, darunter die Eingangs erwähnte Sinfonie und 2 Ouvertüren für's Orchester, ein Septett für Streich- und Blasinstrumente, 3 Trios für Klavier, Violine und Violoncell, 2 Streichquartette, 4 grosse Klaviersonaten mit und ohne Begleitung nebst vielen andern Klavierstücken, 3 Motetten, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, als: Cantaten, Psalmen, Hymnen etc. für Männer-, weibliche und gemischte Stimmen u. s. w. Konnte man schon den früheren und selbst frühesten Arbeiten melodischen Fluss und Wohlklang nicht absprechen, so ist an den späteren und neuesten eine überraschende Gewandtheit in der Beherrschung der Kunstformen sowohl, als der materiellen Kunstmittel neben klarer und reich ausgesponnener Durchführung und Verarbeitung der Themen ersichtlich; ja es zeigen sich schon Spuren von unverkennbarer Eigenthümlichkeit in der Erfindung, eine Eigenschaft, die bekanntlich bei den Tonsetzern sonst immer erst die Frucht späterer Reife zu sein pflegt. Bewundernswerth war es u. A. wie er gleich bei seiner ersten Composition für's Orchester, einer vor drei Jahren zum Geburtstag seines Vaters geschriebenen Ouvertüre, die Instrumente geschickt und wirksam zu gebrauchen und zu behandeln wusste, ohne dass er von diesen damals irgend eine andre Kenntniss gehabt hätte, als die er sich durch Ansicht einiger Partituren verschafft hatte. Er hat überdies das Glück, einer sehr sorgfältigen und umsichtigen, nicht allein auf seine geistige Ausbildung, sondern auch auf seine körperliche Kräftigung gerichteten und ihn weder als Treibhauspflanze behandelnden, noch zur Ostentation hinleitenden Erziehung zu geniessen, daher denn auch noch nicht daran gedacht worden ist, von seinen Arbeiten etwas zu veröffentlichen, so sehr auch manche derselben Vieles von dem, was täglich gedruckt wird, übertreffen mögen. Dabei ist er ein lieber, offener, munterer, kindlich unbefangener Knabe, der, obwohl er nur in Tönen lebt und webt, nichtsdestoweniger auch für andre Gegenstände Geschick und Befähigung zeigt und die einem heutigen Künstler so unentbehrliche wissenschaftliche Bildung wird deshalb nicht vernachlässigt. Fürwahr, ein so seltener Verein günstiger Umstände und Anzeigen, ein so offenbar von der Hand eines gütigen Geschickes geleiteter unzweifelhafter Genius, — unwillkürlich an Mozart's und Mendelssohn's ähnliche erste Lebensperiode erinnernd — muss und wird dereinst Grosses und Ausserordentliches vollbringen! Möge er muthig auf der begonnenen Bahn vorwärts schreiten, der Kunst nur um ihrer selbst willen als der hehren heiligen Göttin dienen und sein Ziel nur in der Erreichung des Höchsten und Besten finden! Dazu wünschen wir ihm von ganzem Herzen des Himmels besten Segen. **

Köln, am 12. März 1852.

Tasso in Sorrent.

Lyrische Scenen von R. Kiel o, Musik von C. Müller.

Unter diesem Titel wurde zu Münster am 24. Januar d. J. ein höchst gelungenes Tonwerk des dortigen Musikdirectors Carl Müller mit solch entschiedenem und wohlverdientem Beifall aufgeführt, dass eine besondere Anempfehlung desselben, zunächst an die Concertdirektionen und Musikfreunde unserer Provinzen, gerechtfertigt erscheint. Es ist für gemischten Chor, Soli und Orchester geschrieben, und füllt die stärkere Hälfte eines gewöhnlichen Concertabends.

Nach blos einmaligem Hören können wir zwar unmöglich das technische der Composition in erschöpfender Kritik zergliedern, und belassen solche spätern Berichten um so mehr, als sich das höchst edel gehaltene, melodienreiche Werk ohne Zweifel in weiter Oeffentlichkeit Bahn brechen wird, doch bestätigen wir freudig nach dem reinen Gefühlseindruck das kältere Urtheil des Verstandes, mit

welchem Kenner von nah und fern bei der ersten Aufführung das Werk als ein meisterhaft gelungenes bezeichneten.

Der sehr musikalisch gedachte und poetisch durchgeführte Text bot dem Componisten höchst wirksame Situationen in reicher Wechselfolge der Stimmungen. Somit begrüssen wir in den neuauftretenden Talenten des Tonsetzers wie des Dichters eine dramatische Begabung, die sich hoffentlich in grösseren Leistungen bewähren wird.

Ein Prolog aus zusammengereihten Stellen des Göthe'schen Tasso gibt uns den Moment an, von welchen die neue Dichtung ausgeht, und versetzt glücklich in die rechte lyrische Stimmung. Der Sänger des befreiten Jerusalems erscheint uns in seiner tiefen Selbstquälerei, zerfallen mit seinem Ruhm und seiner Liebe. Jene bekannte Flucht nach seiner Heimath Sorrent (Act. V. Scene 4 bei Göthe) scheint ihm der letztmögliche Versuch, sich mit dem Leben zu versöhnen. Nach den gesprochenen Schlussworten „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide!" beginnt, sehr passend und wirksam, eine dunkel gehaltene Instrumental-Introduction, Tasso's Seelenzustand schildernd. Bald aber wird diese Elegie des Orchesters durch idyllische Chorklänge gemildert. Eine Hirtenschaar umgibt die melancholische Figur des von Rom nach Neapel wandernden, im Schäferkleide verhüllten Dichters, und entfernt sich nach freundlichem Zuspruch, den Einsamen unter „Ruinen alter Pracht" seinem verbitterten Grübeln über die Nichtigkeit des Ruhmes und der Liebe überlassend. Nach dieser schönen Einleitung steigert sich Tasso's leidenschaftliche Arie (Tenor) bis zu verzweiflungsvoller Stimmung. „Roll' hin, du Bannerspruch der Erde, denn Wahn ist was da kommt und geht: Vernichtung höhnt des Schöpfers Werde, nur die Vergänglichkeit besteht!". Ob das Allegro dieser effectreichen Arie an das der Max-Arie im Freischütz anklingt, oder ob die Aehnlichkeit der innern Stimmung diese Reminiscenz im Hören unwillkürlich hervorruft, lassen wir für's Erste dahingestellt. In einer dritten Scene begegnen dem träumenden Dichter Pilgerinnen, die zur heiligen Stadt vorüber wallen mit frommen Kirchenklängen. Tasso findet auch durch sie keinen Trost: er hat Rom in kirchlichem und weltlichem Verfall gesehen und geflohen. Doch bricht allmälig schon beim Gesang dieser Töchter des Südens eine sanftere Wehmuth um's eigene Geschick herein in die kranke Dichterseele: „Sorrent, du meine Wiege, nun rüste mir ein Grab etc." eine leis aufschwellende Melodie von überwältigender Innigkeit. Noch einmal klingt der verhallende Ruf der Pilgerinnen zurück aus weiter Ferne: „O Tod, wo ist dein Stachel?" „Da, wo's im Herzen schwieg" parodirt Tasso bitterlich die Kirchenweise, „Wo's lange still verblutet, o Grab, da ist dein Sieg!" Auch sehr schön gedacht und in einem interessanten Ensemblestück von eigenthümlicher Klangfarbe musikalisch durchgeführt. Jählings bricht jetzt ein Räuberchor voll wilder Genialität herein: „Es braust das Leben, es drängt der Muth" und zerreisst die weiche Stimmung mit scharfem Hohn. Die Banditen verschmähen die Lumpenbeute des anscheinenden Bettlers und gönnen ihm das nackte Dasein, just weil sie ihn zum Tode willig finden. Sie ziehen ungestüm von dannen. „Wahr seh' ich mit Schaudern im Menschen das Thier!" ruft der „vom Tode kalt zurück in's Leben Geworfene", und schleicht ermattet weiter und weiter, endlich bügelan zum Meergestade, — da plötzlich vor ihm liegt nach allem Jammer, allem Gräuel das geliebte Zauberbild der Heimath in voller Pracht des Südens; von den Barken herauf tönt ihm der Gesang der Gondoliere mit „Feierklängen seiner eigenen Muse"; sein Ruhm ist siegreich durchgedrungen durch die Ränke der Feinde, der Neider: er lebt im Munde seiner Vaterlandsgenossen! Ein Taumel des Entzückens ergreift ihn; die heilende Krisis bricht heran. Diese durch und durch musikalische Gemüthsbewegung malt die Musik in ergreifender Weise. Der grossartige Choreinsatz: „O Muse, die mit schnell verwelkten Kränzen die Stirne nicht umflicht am Helikone!" mit allem Glanz der Instrumentation schlägt elektrisch zündend in jedes fühlende Herz. Tasso stürmt jubelnd zum Strande hinab und lässt sich unerkannt hinüberrudern an die Inselheimath. Ein entzückend schönes Gondellied schildert den sommerlichen Frieden über dem Meere, und die beginnende Genesung der ausgestürmten Sängerseele, warm, friedlich und innig. Cornelia, Tasso's begüterte Schwester, vor dem Portal des Palastes am blühenden Strande ihr Kind wiegend, wird von dem Jahre lang Entfernten, Verkleideten, Verbannten geprüft, und stark zu jedem Opfer für den Verfolgten befunden. Da schmilzt „die letzte Eisesrinde von der starren Brust, er ruht genesen an der Schwester Busen," die Treue lebt noch für den oft Verrathenen, der Streit ist entschieden, „die Liebe hat gerichtet!" Ein alter Gondolier eilt herbei und erkennt den hochberühmten Heimathsohn. Die Bewohner alle ladet er hinzu: „den Lorbeer brecht mit wildem Wonneschrei!" Männer und Wei-

ber wechseln in begrüssendem Jubelgesange und schliessen das grandios durchgeführte Finale mit dem vereinten Rufe, worin sich der Grundgedanke der Dichtung ausspricht: „Die Liebe lebt! kein Wahn der edle Ruhm!“ —

Wir haben bereits cursorisch die schlagendsten Momente der Musik hervorgehoben und müssen, wie gesagt, auf deren genauere Besprechung verzichten. Auch der Kritik wollen wir nicht vorgreifen, wo vielleicht der Text hier und dort einige Dunkelheiten im Ausdruck, die Musik noch hin und wieder eine leise Reminiscenz zu rügen gäbe, — das Alles wird von Andern genugsam betont werden, denn am Mangel der Kritik laborirte bekanntlich keiner Zeit die deutsche Kunst, vielleicht heut zu Tage am Uebermaasse, — steht doch so viel fest: Wort und Ton schufen uns hier ein edel gemeintes Werk, voll überwiegender und dennoch ungesuchter Originalität, voll reicher Melodienfülle in conciser Form.

Die Aufführung in Münster war unter der genialen Leitung des Componisten eine hoch begeisterte und vollendet gelungene. Chor, Soli und Orchester wetteiferten in liebevoller Erfassung und Wiedergabe des Tongedichts. Die Palme des Abends errang unter den Ausführenden Herr E. Koch von Köln, der die Partie des Tasso wie ein Stück Leben aus tiefster Seele heraussang, mit solcher Poesie des Ausdrucks und gewaltig ergreifender Empfindung, wie wir ihn selten oder nie fast singen hörten. Uebrigens ist auch der Part des Tasso in Müller's Cantate eine der dankbarsten Tenorpartien, die je geschrieben wurden. Alles sangbar und in der edelklingendsten Tonlage, mit schöner recitativischer Freiheit im Vortrage. Auch Frl. Veit aus Köln wirkte bedeutend mit ihrer klangvollen Stimme und gemüthlicher Auffassung des reizend instrumentirten Wiegenliedes und im Erkennungs-Duett mit Tasso. Die noch immer unvergleichlich schöne Baritonstimme eines münsterschen Dilettanten (Hr. Lieutenant T.) wirkte in der kurzen aber höchst melodischen Gesangrolle des alten Gondoliers vortrefflich. Das Publikum lohnte die Gesammtleistung der Schaffenden und Ausführenden mit donnerndem Applaus und Bekränzung des Componisten. Möchten wir das schöne Werk recht bald in unsern rheinischen Concerten wieder begrüssen! ***

Tages- und Unterhaltungsblatt.

* Köln. Die italiänische Oper von Brüssel (Director Bucca) hat eine Reihe von Vorstellungen gegeben, unter denen die des „Barbiers von Sevilla“ und des „Othello“ von Rossini die besten waren; die „Puritaner“ liessen viel zu wünschen übrig und „Mathilde von Shabran“ von Rossini missfiel durch den gar zu unsinnigen Text, zumal da auch nur wenige Nummern der Musik dem Ruhm Rossini's entsprechen, wiewohl der Tenorist Lucchesi seine vortreffliche Gesangeskunst mit Glanz entwickelte. Dies ist überhaupt der beste Sänger der ganzen Gesellschaft: neben ihm sind der zweite Tenor *Brignoli* und der Bariton *Bortalini* durch herrliche Stimmen ausgezeichnet, aber diese allein machen noch nicht den Sänger. Der Zudrang des Publikums ist ausserordentlich trotz der erhöhten Preise und es ist allerdings sehr der Mühe werth und in vieler Hinsicht interessant, diese Italiäner zu hören. Ueber den eigentlichen Kunstwerth ihrer Leistungen werden wir später Gelegenheit haben, uns auszusprechen: vom grossen Publikum wird er jedenfalls überschätzt. Der Capellmeister Ursini ist ganz vorzüglich. Die Ensemble's der Solisten sind ausgezeichnet, dagegen ist der Chor mehr störend als fördernd.

Bonn. Am 15. d. M. fand das vierte und letzte Abonnements-Concert statt, denn mehr als vier zu Stande zu bringen, war in der Musenstadt nicht möglich. Wir hörten eine Sinfonie von Niels Gade, Nr. 3 aus *A moll* (Finale *A dur*), welche hier neu war. Das Werk halten wir für eine schöne Composition, namentlich die drei ersten Sätze. Es wurde (bis auf den Schluss des *Allegretto moderato)* den vorhandenen Mitteln nach gut aufgeführt: das Finale ging am besten, die andern Sätze erfordern eine feinere Ausarbeitung, als sie die hiesigen Orchesterverhältnisse möglich machen. — Hierauf spielten Herr Concertmeister Hartmann und Herr Plain aus Köln concertante Variationen für zwei Violinen von Kalliwoda; der vortreffliche und höchst glänzende Vortrag rief stürmischen Beifall hervor: in einem solchen Wettkampf hatten wir die beiden Meister am Rhein noch nicht gehört; sie rissen Alles hin und mit Recht kann Köln auf solche Künstler ersten Ranges stolz sein. — In der II. Abtheilung wurde der I. Theil von Mendelssohn's „Paulus“ gegeben und die Aufführung war im Verhältniss der zu Gebote stehenden Kräfte im Ganzen befriedigend. Freilich schwankte hie und da der Chor ein wenig und die Einsätze waren oft nicht scharf und präcis genug, auch waren die meisten Tempi zu schleppend: allein die Wirkung der Stimmen in der Gesammtheit war besser wie früher und zeigte häufig die herrliche Composition in ihrem ganzen Glanze. Das Sopran-Solo sang eine hiesige Dilettantin mit einer sehr wohllautenden, in allen Tönen gleichen Stimme ganz gut, nur vielleicht etwas zu zaghaft. Tenor- und Basspartie sangen die Hrn. Pütz und Dumont aus Köln: ersterer war ganz vorzüglich bei Stimme und trug die schönen Recitative des ersten Theils trefflich vor. Die Arie des Hrn. Dumont: „Gott sei mir gnädig nach Deiner Güte“ war ein Glanzpunkt des Ganzen. 11.

Berlin. Fräul. Joh. Wagner tritt Ende März ihren Urlaub an und begibt sich von hier nach London. — Flotow componirt eine neue Oper, Text von Putlitz, deren Held der portugiesische Dichter Camoens ist.

C. M. v. Weber's Wittwe, geb. Brand, früher Mitglied der Prager Bühne, die sie jedoch nach ihrer Vermählung nicht wieder betrat, ist zu Dresden d. 22. Febr. gestorben. Sie war 57 Jahre alt; von den Söhnen des Künstlerpaars ist nur noch einer, Max, am Leben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. **91.** **Cöln**, den 27. März 1852. II. Jahrg. Nro. 39.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Die Orgel und ihr Bau.

IV.

Wir haben jetzt von den Stimmen und deren Intonation zu reden. Wenn eine Orgel gut intonirt ist, so hat nicht nur jede einzelne Stimme eine prompte Ansprache und die entsprechende Klangfarbe und Stärke gleichmässig in allen Tönen von der Tiefe bis zur Höhe, sondern es ist auch der Zusammenklang mehrerer, so wie aller Stimmen von guter Wirkung.

Somit ist die Intonation eine der schwierigsten Aufgaben des Orgelbaumeisters; ja wir haben hier das Geheimniss der Kunst zu suchen und die tüchtigen Meister zu bewundern. Alles Andere mag durch Fleiss und Studium zu erreichen, wenigstens nachzumachen sein, hierbei entscheidet das angeborne Talent, ohne welches auch der vom besten Willen beseelte zu beklagen bleibt. Der eine Meister zeichnet sich dabei in diesen, ein anderer in jenen Stimmen aus, und würde das Ideal einer Orgel von mehreren Meistern erbaut gedacht werden müssen. Wie die Intonation in technischer Beziehung bewerkstelligt wird, darüber lässt sich im Ganzen wenig sagen. In wiefern der Luftzufluss maassgebend ist, haben wir bereits gesehen, einzelnes Andere werden wir im Verfolg andeuten und gehen nun dazu über, die klingenden Theile einer Orgel vorzuführen. Da die Haupt- oder Grundstimmen den Kern des Orgeltones bilden, so wollen wir mit ihnen beginnen. Sie sind nach ihrer Klangstärke und Intonation sehr verschieden; es giebt starke, sanfte, volle, zarte, schneidende, dumpfe.

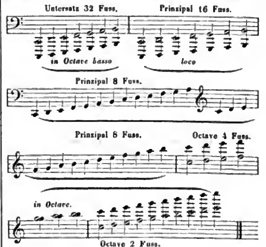
Man unterscheidet bei ihnen Flötenstimmen und Rohrwerke. Die Flötenstimmen haben Lippenpfeifen. Eine metallene Labial- oder Lippenpfeife besteht 1.) aus dem Fusse, welcher hohl ist, unten eine Oeffnung hat, wodurch der Wind zuströmt, oben jedoch mit dem sogenannten Kerne verschlossen ist bis auf eine geradliegende Spalte, die Luftmündung (Unterlabium), durch welche der Wind ausströmen soll, und 2.) aus dem meist cylinderförmigen Aufsatze, welcher die Luftsäule bildet. Ueber der Luftmündung hat der Aufsatz einen eingedrückten, flachen Theil (Oberlabium), der so ausgeschnitten ist, dass eine viereckige Oeffnung, der Aufschnitt genannt, entstanden ist, von dessen Verhältniss der Höhe zur Breite die Tonfarbe hauptsächlich abhängt. Die Erzeugung des Tones geschieht dadurch, dass der durch die Kernlücke ausströmende Wind durch die beiden Labien in solche Richtung gebracht wird, dass er die im Aufsatze befindliche Luftsäule in Schwingung versetzt. Bei einer oben offenen Labialpfeife bewegt sich die Luft in regelmässiger Abwechselung von dem Aufschnitt und der obern Oeffnung nach der Mitte hin und wieder zurück. In der Mitte befindet sich also eine ruhende Luftschicht. Wird diese durch einen festen Deckel ersetzt, wobei die obere Hälfte ohne Schaden abgenommen werden kann, so erhält man eine gedeckte Pfeife. Bei ihr steht die Luftsäule nur am Aufschnitt mit der äussern Luft in Verbindung, sie giebt deshalb einen dumpferen, schwächeren Ton, als eine offene Pfeife. Der Ton einer gedeckten Pfeife von halber Länge einer offenen hat demnach mit dieser gleiche Höhe.

Die Labialpfeifen werden von Zinn, von Metall (einer Mischung von Zinn und Blei), von hartem oder weichem Holze gearbeitet und bedingt das Material wesentlich die verschiedene Klangfarbe. Auf diese ist ferner von grossem Einfluss das Ver-

hältniss der Weite der Pfeife zu deren Höhe und gilt im Allgemeinen, dass der Ton einer Pfeife mit grösserer Weite an Fülle und Klang zunimmt. Dies wird die Mensur genannt. Ein Register kann weite Mensur, also vollen Klang, oder enge Mensur und zarten Klang haben. Durch viel Windzufluss gewinnt eine engmensurirte Pfeife mehr an Stärke and Schärfe, weniger an Fülle des Tones. Die Holzpfeifen sind vierseitig (nur wenige sind gebohrt), übrigens den Zinnpfeifen ähnlich konstruirt. Ueber dem Fusse ist jedoch bei ihnen ein kleiner Windkasten, der durch den sogenannten Vorschlag, ein viereckiges Brettchen, geschlossen ist, so dass oben die Kernlücke gebildet wird. Am Oberlabium ist die vordere Pfeifenseite zuweilen einwärtsgehend verdünnt. Neuerdings werden die Vorschläge and Mündungen zum Verschieben eingerichtet, um sowohl die Intonation, als eine etwa nöthige Ausreinigung präcis und leicht bewerkstelligen zu können. Die Wichtigkeit dieser Neuerung ist wohl Jedermann einleuchtend. Das Stimmen der Lippenpfeifen geschieht durch Verlängerung und Verkürzung des Aufsatzes; bei gedeckten Pfeifen verschiebt man den Deckel, der abwärts gebracht den Ton erhöht, aufwärts gebracht ihn erniedrigt.

Die Stimmen werden nach ihrer Grösse in sechszehn-, acht-, vier- u. s. w. füssige unterschieden. Eine offene Labialpfeife nämlich, welche den Ton des grossen *C* angieht, ist etwa 8 Fuss lang. Steht nun auf der betreffenden Orgeltaste, der ersten linker Hand, eine Pfeife dieser Länge, so wird das Register, also die ganze Pfeifenreihe, „acht Fusston" genannt. Bei einem achtfüssigen Register sprechen demnach, mit einem Piano verglichen, die Töne in gleicher Höhe an. Die Pfeife des kleinen *c*, also eine Oktave höher, als die vorbin genannte Taste, ist alsdann 4 Fuss lang. Stände sie auf der untersten, d. h. *C*-Taste, und fing mit solcher Pfeife ein Register an, so würde dieses „vier Fuss" benannt. Bei einer 4füssigen Stimme klingen also die Töne eine Oktave höher, als die Tastatur, mit dem Piano verglichen, fordert, bei einer 16füssigen dagegen eine Oktave tiefer u. s. w. (Aus dem früher Gesagten geht hervor, dass das grosse *C* einer gedeckten Stimme eine Pfeife von nur 4 Fuss Länge bei 8 Fusston hat.)

Machen wir nun darauf aufmerksam, dass ein vollständiges Orgelwerk eine hinlängliche Auswahl ähnlich klingender Register bietet, von 32 bis zu 2 Fusston, so ergiebt sich daraus, dass auf derselben bei geschickter Anwendung dieser Stimmen folgende Tonleiter sich ausführen lässt. (Die offenen Notenköpfe bezeichnen die Noten, wie der Ton in der Notenschrift dargestellt wird, die ausgefüllten, wie er klingt. Wo nur ausgefüllte Notenköpfe stehen, stimmt Ton und Note wie beim Pianoforte überein.)



Wahrlich ein gewaltiges, Alles überbietendes Tongebiet. Bedenkt man nun noch, dass die verschiedenen Stimmen zusammengezogen werden können, z. B. auf dem Manuale Prinzipal 16 Fuss, Prinzipal 8 Fuss, Oktave 4 Fuss und Superoktave 2 Fuss, wodurch allein — abgesehen von andern Stimmen, die hinzukommen können — auf jeder Taste 4 Oktaven *unisono* klingen, so wird man sich über die imposante Tonfülle einer Orgel orientirt sehen.

Das hier genannte Prinzipal ist die allgemeinste, stärkste Labialstimme. Es ist gewöhnlich im Prospekt angebracht, so dass die cylindrisch geformten Pfeifen dem Gehäuse zur Zierde gereichen und ihren herrlichen, vollen Ton frei erklingen lassen. Nach der Grösse des Prinzipals im Hauptmanual wird die Orgel benannt. Ein sechszehnfüssiges Werk hat ein Prinzipal 16 Fuss, ein achtfüssiges dagegen ein Prinzipal 8 Fuss im Hauptwerke. Weil bei einem Prinzipal 4 Fuss jeder Ton eine Oktave höher klingt, als die Taste angiebt, so hat eine 4füssige Orgel keinen Bass und einen dünnen, nicht würdigen Ton. Hat eine Orgel ein Prinz. 16 Fuss, so darf Prinz. 8 Fuss und Prinz. 4 Fuss nicht fehlen; ist das grösste Prinz. 8 Fuss, so ist auch Prinz. 4 Fuss (Oktave 4 Fuss genannt) und häufig auch Prinz. 2 Fuss (Su-

peroktav) vorhanden. Die Prinzipalregister des Pedals haben die weiteste Mensur, die des Hauptmanuals weite, and die auf den Nebenmanualen enge Mensur: also auf jeder Stufe sanfteren Ton. (Auf dem Positiv wird häufig Geigenprinzipal angewendet, welches bei engerer Mensur viel Luftzufluss erhält und einen starken, streichenden, aber weniger vollen Ton hat.) Die hier aufgestellte Regel gilt überhaupt für solche offenen und gedeckten Stimmen, die auf allen Windladen vorkommen. So hat man von Holz gedeckt, Subbass 16 Fuss (32 Fuss Untersatz) weit mensurirt im Pedal, Bordun 16 Fuss (8 Fuss Gedackt) mit mässig weiter Mensur im Hauptwerke, wenn lieblich Gedackt 8 Fuss (4 Fuss) mit enger Mensur, sanft intonirt im Positiv stehen. Dass solche gleiche Stimmen im Positiv wenigen, im Hauptwerke mehr und im Pedal viel Windzufluss erhalten, der zudem durch Ausgleichungsbälge regulirt wird, ist wesentlich bei der Intonation. Zuweilen wird so zu sagen allein durch verschiedenen Windzufluss verschiedene Klangfarbe erreicht. Von den offenen Metallpfeifen z. B. hat eine der herrlichsten Orgelstimmen, *Viola di Gamba* 8 Fuss, mit ihrem scharfen, wenig vollen, streichenden Tone, enge Mensur und viel Luftzufluss im Hauptwerke, mehr jedoch bei enger Mensur als *Violon-cello* 8 Fuss oder *Violone* 16 Fuss im Pedal, dagegen namentlich weniger Luftzufluss als *Viola* 8 Fuss (*Viola di braccio*) im Positiv. So hat die gedeckte Doppelflöte doppelte Labien, vielen Windzufluss und vollen Ton, die Weidenpfeife (*Salicional*) dagegen sehr geringen Windzufluss und einen feinen Ton.

Auch fast allein durch die Mensur wird in einzelnen Fällen die Klangfarbe verschieden, so dass die Register verschiedene Namen führen. Die Schweizerflöte 8 Fuss ist ein metallenes, offenes, engmensurirtes Flötenwerk mit schneidendem Tone, welches allein nicht gebraucht werden kann, wogegen die metallene, offene, weit mensurirte Waldflöte (8 Fuss, 4 Fuss, 2 Fuss) weichen Klang hat.

Meistens wird die Tonfarbe ausser durch die bisher vorgeführten Mittel noch durch besondere Bauart der Pfeifen so verschieden erzeugt. Die Spitz- oder Flachflöte z. B. wird so ausgeführt, dass die Pfeifen am Labio die Weite des Prinzipals, am obern Ende aber nur ⅓ dieser Weite enthalten. Der Ton ist einem schwachen Prinzipaltone ähnlich. Die Rohrflöte hat im Deckel ein offenes Röhrchen, wodurch die schwingende Luftsäule mit der äussern Luft in Verbindung steht und der Ton etwas heller wird, als bei den gewöhnlichen Gedackten. Die Hohlflöte dagegen hat oben ein rundes Loch an der Seite und einen vollen, dicken, hohlen Ton. Die *Flauto traverso* ist meist gebohrt, ausgeschliffen, inwendig lackirt und wird zuweilen durch eine besondere an der ovalen Mündung angebrachte Vorrichtung (Frosch) von der Seite angeblasen. Sie ist eine Nachahmung unserer Orchesterflöte, hat enge Mensur und überbläst sich in den höhern Tönen, so dass die Pfeifen statt des Grundtones die höhere Oktave hören lassen. Wir könnten der Stimmen noch mehr aufzählen, wenn wir die selten zur Anwendung kommenden nennen wollten, beschränken uns jedoch in Bezug auf die Lippenwerke hierauf. Wie der Leser ersehen haben wird, erhalten einzelne Stimmen nach der Klangstärke ihren Namen, andere nach der Klangfarbe, jenachdem sie eine grössere oder geringere Aehnlichkeit mit dem Tone anderer Musikinstrumente haben. Sucht man nun schon bei diesen Stimmen das Orchester zu ersetzen, so ist dies noch viel mehr bei den Rohrwerken der Fall.

Eine Rohrpfeife ist allemal eine Zungenpfeife und erinnert in ihrer Construktion an eine Clarinette. Man denke sich die Zunge aus Messing oder Neusilber, unter ihr eine schmale Röhre aus Messing oder Holz, auf welche die Zunge so befestigt wird, dass sie beim Schwingen aufschlägt, und einen glänzenden, ziemlich grellen Ton giebt. (Dass die Röhre (Kelle) aus Messing angefertigt besser sei, braucht wohl kaum bemerkt zu werden.) Bei durchschlagenden Rohrwerken ist es in sofern anders, als die etwas kleinere Zunge durch die Oeffnung, durch den sogenannten Rahmen schlägt. Diese unteren Theile der Pfeife sind in einen luftdichten Behälter eingesenkt, so dass der da von unten einströmende Wind die Zunge in Schwingung bringt und den Ton erzeugt, der durch Schallbecher von Holz, Messing, Metall oder Zink noch veredelt wird. Jener gemeinschaftliche Behälter von Zunge und Kelle ist nöthig, weil die Pfeifen sich dadurch nicht allein viel präciser intoniren, sondern auch die verschiedenen Blasinstrumente weit charakteristischer nachahmen lassen. Es ist nämlich nicht nur die Länge, die Form und das Material der Schallbecher, die Grösse der Zunge und deren Aufschlagen oder Einschlagen, sondern auch die Stärke der Luftverdichtung in diesem Behälter vom entschiedensten Einflusse auf die Klangfarbe. Neuerdings baut man die Rohrwerke so, dass die Stimmfeder (der auf die Zunge drükkende Drath) feststeht und Kelle und Zunge beweglich sind, eine Einrichtung, die bei der Intonation grosse Vortheile bietet. Das Stimmen der Rohr-

werke geschieht hauptsächlich an der Zange, deren freischwingender Theil vermittelst jenes Drathes länger oder kürzer gemacht werden kann, sei es nun durch Verschiebung des Drathes oder aber der Kelle und Zunge. (Verkürzt man die Zunge, so wird der Ton höher und umgekehrt.) Geschieht es auf erstere Weise, so ist die hervorragende Stimmfeder in manchen Werken mit einer Schraube versehen, wodurch sie auf- und abwärts gebracht wird; im andern Falle kann sowohl die Kelle, als auch die Zunge durch eine Schraube bewegt werden. Theilweise geschieht das Stimmen auch durch Verlängerung und Verkürzung der Schallröhren, die in jüngster Zeit, namentlich bei der Intonation, von einem Meister mannigfaltige Veränderungen zu erleiden haben.

Im Allgemeinen geben aufschlagende Zungen einen schärferen, mehr schmetternden Ton, als einschlagende.

(Schluss folgt.)

Für Pianoforte.

Kullak Th. Melodies hongroises Op. 68. Nr. 1. Doll. ¾ Rthlr. Nr. 2. Csifeskor. ¾ Rthlr. Berlin bei Schlesinger.

Die zierlichen Arabesken die Kullak bis dahin schon häufig verwandt, hat er jetzt abermals ein bischen gemodelt und dieselben verbraucht um ungarische Melodien darein zu verstecken. Es sind brillante Salon-Compositionen, wie sie diese Herren stündlich aus dem Aermel schütteln, und wahrlich dieser Aermel kann nichts anderes als ein musikalisches Kaleidoscop sein; sobald sie ihn schütteln fällt ein neues Bildchen heraus, immer dieselben Stückchen Flittergold und Glasperlen, aber doch immer anders zusammengestellt.

In ähnlicher Weise hat auch der unermüdliche Czerny einmal wieder zu produciren gesucht, und diesem unergründlichen Füllhorne entfielen diesmal:

Czerny. 90 neue tägliche Uebungen. Op. 820. Liv. 1. 17½ Sgr. Liv. 2. 17½ Sgr. Berlin bei Schlesinger.

Diese Uebungen sind empfehlenswerth und zweckmässig.

Steifensand, W. 4 Charakterstücke Op. 7. Pr. 1 Thlr. Berlin ebendaselbst.

Kurze, liederartige Sätze, die den gewandten, mit den Vorzügen der neueren Spielart vertrauten Klavierspieler bekunden, und deren Inhalt den beigegebenen Ueberschriften „Frisch auf", „Fahr wohl", „Im Sturme", „Auf Wiedersehn", ziemlich gut entsprechen.

Charles Mayer. Trois grandes Etudes brillantes Op. 159. Pr. 1 Rthlr. 5 Sgr. Berlin bei Damköhler.

Etüden, wie wir sie von dem allzu schreibseligen Componisten schon in grosser Menge besitzen. Eine derartige Fruchtbarkeit, wie sie Mayer besitzt, der den Musikalienmarkt ausschliesslich mit Salon-Compositionen für das Pianoforte überfluthet, lässt uns weniger auf den unwiderstehlichen Drang zum Schaffen als zum Honorar-Einstreichen schliessen. Uebrigens sind die Etüden, wie alle Mayer'schen Werke wohl klingend und instructiv aber auch voller Reminiscenzen. Es ist uns noch kein Componist begegnet, der mit solcher Naivetät die auffallendsten Reminiscenzen bringt wie Mayer. Man vergleiche unter Anderm z. B. seine *„ma petite barque"* mit Henselt's *la Gondola* ein Scherzo in ⁶/₈, *C Moll* aus seinem Album „Jugendblüthen" mit dem *Rondo capriccioso* v. Mendelssohn, die erste dieser Etüden mit der *Tremolo* Etüde von Döhler. 18

Berliner Briefe.

[Dorn's Schöffe von Paris. — Johanna Wagner. — Requiem von Lauer.]

Trotz mancher Anfeindung hat es der Schöffe von Paris doch schon bis jetzt zu dreimaliger Aufführung gebracht und wird ohne Zweifel noch manchesmal über unsere Bretter gehen. Dorn zeigt in diesem Werk ein sehr hervortretendes Talent für die komische Oper. Leichtigkeit und Natürlichkeit in dem Entwurf der Melodie, Mannigfaltigkeit in der Behandlung und Ausführung, Geschick in der Benuzzung komischer Contraste, alle diese Eigenschaften nöthigen uns, ihn in dieselbe Kategorie mit den gleichzeitigen deutschen Componisten zu stellen, denen in diesem Genre die Gunst des Publikums freundlicher war. Namentlich zeichnen sich die beiden Finale's der Oper durch Lebendigkeit und geschicktes Ineinandergreifen der einzelnen Personen aus. Einige Längen wurden bei den Wiederholungen der Oper vermieden; und so rundet sich denn das Ganze trotz des in mancher Beziehung ungünstigen Textes zu einem gefälligen und unterhaltenden Kunstwerk ab. Der Grundfehler des Textes, der auch auf die Musik zurück wirkt, scheint uns der zu sein, dass der Schöffe selbst weder ein entschiedenes ernstes noch ein entschiedenes komisches Gepräge hat; der Darsteller dieser Rolle hat die unangenehme Aufgabe, durch seine eigene Individualität diesen Mangel zu verdecken, eine Aufgabe, die Herrn Bost

nur unvollkommen gelang. Herr Formes, der jetzt in den bedeutendsten Tenorpartien beschäftigt wird, zeigte sich der Rolle des Loriot gewachsen. Frau Tuczek war als Trinette ganz an ihrem Platz, Herr Krause sang den König Karl den Siebenten, wie immer, mit königlicher Stimme, aber nicht mit fränkischem Feuer. — Unsere Oper entwickelt immer mehr eine überraschende Thätigkeit, die in ihren Folgen vielleicht gefährlich sein mag, weil sie den Sinn des Publikums allmälig abstumpfen muss. Der Don Juan ward theilweise mit neuer Besetzung gegeben. Herr Salomon, ein kehltönender Bassist, dessen Klangfärbung stets etwas Infernalisches hat, sang den Don Juan; da er seine Sache besser machte, als das Publikum es erwartet hatte, so ward er freundlich behandelt. Aber wie es mit unsern Sängern bestellt ist, zeigte sich bei dieser Gelegenheit. Tags nach der Aufführung meldete er sich um eine Gehaltserhöhung und reichte, falls diese nicht bewilligt wurde, seine Kündigung ein. Natürlich ward die letztere angenommen. Wir leben unter einer wahren Tyrannei der Lungen. Bei diesen immensen und dabei akustisch ungünstig gebauten Häusern kommt es gar nicht mehr auf schönen und gebildeten Gesang an. Nicht der Sänger, dieser Inbegriff der höchsten geistigen und musikalischen Eigenschaften, erhält 3000 Thaler Gehalt, sondern seine Lungen; sind die letztern bei Jemandem im erwünschten Zustande, so braucht er gar nichts zu lernen, er komme nach Berlin und wird freudig begrüsst werden. (Sgnr. Marchese, ein italiänischer Bass, der in den Leipziger Gewandhaus-Concerten mit rauschendem Beifall aufgenommen wurde, hat hier nur mässig angesprochen. Der Ton seiner Stimme hat einen etwas matten Glanz und ist von Fehlern der Tonbildung nicht frei; ist aber lieblich und weich; sein Vortrag ist maassvoll und recht lebendig, erhebt sich aber nicht über die etwas äusserliche Empfindungsweise aller Italiäner.) Ausser dem Don Juan kamen namentlich auch die Iphigenia in Aulis und Euryanthe wieder zur Aufführung. Was Frl. Wagner als Eglantine leistet, ist mit Worten nicht begreiflich zu machen. Sie erhebt diese bisher als undankbar betrachtete Rolle zum Mittelpunkt des Drama's; indess sie die dämonische und leidenschaftliche Seite des Charakters zu einer Geltung bringt, wie es nur dem dramatischen Künstler ersten Ranges möglich ist, weiss sie doch einen Adel und eine Grösse festzuhalten, wodurch Eglantine uns menschlicher erscheint, uns selbst unsere Theilnahme abnöthigt. Vergegenwärtigen wir uns, was Frl. Wagner als Statira, Klytämnestra, Eglantine, Romeo, Fides, Valentine, Donna Anna und Fidelio leistet, was sie jetzt darin leistet, nachdem sie sich von den Auswüchsen ihres Genius gereinigt hat, so können wir nicht daran zweifeln, dass sie dem Ruf deutscher Kunst im Ausland einen neuen mächtigen Impuls geben wird. Frau Köster leistet Treffliches als Euryanthe; doch können wir nicht verhehlen, dass ihre Stimme an Schönheit viel verloren hat. Für Adolar und Lysiart haben wir keine vollständig hinreichenden Darsteller; es ist eine merkwürdige Erscheinung, dass die deutschen Sänger der Gegenwart gerade in dem geistigen Theil des Gesanges so weit hinter den Sängerinnen zurückbleiben. Halten es etwa unsere geist- und talentvollen jungen Männer für unmännlich und unwürdig, sich dem Gesang und der Bühne zu widmen? Freilich, weil in den meisten Fällen der Gesang als ein reines Behagen der Sinne aufgefasst und ausgeübt wird, weil die Bildung des Sängers in der Regel nur in äusserlicher Glätte und Anmuth besteht, weil sich selten Jemand findet, der in den Gesang ein geistig bewegtes Leben, ein tief empfindendes Gemüth ausströmen lässt, so mag es wohl kommen, dass ernsten Naturen der Gesang als etwas Anderes erscheint, als was er seiner Bestimmung nach sein soll. Aber nur durch diese Naturen kann eine Besserung der jetzigen unerträglichen Zustände, nur durch sie die Herstellung einer musikalisch und geistig befriedigenden Oper endlich einmal in's Leben treten. Zum Dramatischen und zur Oper strebt der Geist der Zeit hin; auf diesem Gebiet, auf dem Gebiet charakteristischer Individualisirung sind neue Erfolge, ungeahnte Fortschritte möglich, die in dem engen Kreis der allgemeinen lyrischen Stimmungen, ohne den Reflex auf bestimmte Verhältnisse, nicht mehr möglich sind. Dazu brauchen wir aber Künstler, die noch etwas mehr können, als leidlich musikalisch empfinden, wie denn überhaupt der wahre Künstler vor allen Dingen ein ganzer und voller Mensch sein muss, der seine universelle Bildung nur auf ein bestimmtes Gebiet concentrirt. Wie viel durch diese allgemeine Bildung erreicht werden kann, zeigte uns noch jüngst ein Requiem des Obristen von Lauer, das durch den Stern'schen Gesangverein und die königl. Kapelle zur Aufführung gebracht wurde. Es erhob sich dies Werk nicht nur in jeder Beziehung über die Arbeiten, die von Dilettanten auszugehen pflegen, sondern war in den meisten Theilen so wahr im Ausdruck, so geschickt in der musikalischen Durchführung der Gedanken, dass sich wenige heutige Musiker für zu

gut halten würden, es geschrieben zu haben. Eigentlich so genannte Melodien fanden wir wenige und dann nur als Beiwerk verwandt; im Ganzen beruht das Werk auf kurzen ausdrucksvollen Themen. Es ist dies charakteristisch für die Richtung der Zeit. Die breite, italiänische Melodie scheint immer mehr zu schwinden; an ihre Stelle tritt die weniger pathetische, aber natürlichere Sprache der Empfindung, einfacher und schmuckloser in der äussern Erscheinung, aber kerniger und gediegener in ihrem innern Gehalt und ihrem Verlauf. Der Stern'sche Verein bewies in der Aufführung des Lauer'schen Requiems, dass er sich in der vollen Frische seiner Kräfte erhalten, ja vielleicht noch gesteigert hat. Es ist wohl möglich, dass die in der Singakademie eingetretene Krisis dem Stern'schen Verein allen nur möglichen äussern Glanz zuführen wird; dass die grosse Masse musiktreibender Dilettanten nicht Lust hat, sich mit Dingen zu beschäftigen, deren Genuss nicht ohne vorhergehendes Studium und ohne eindringendes Verständniss erkauft werden kann, ist natürlich und begreiflich; hält also die Singakademie an ihrem grossen traditionellen Princip fest, so dürfte eine klarere Entwicklung unserer musikalischen Verhältnisse zu erwarten sein. — Der Cyklus der Domchor-Concerte ist jetzt vollendet. Die gesammte Kritik erkennt die Bedeutung derselben für das Kunstleben an. Man sieht, wie vollendete Leistungen selbst da gedeihen können, wo, theilweise wenigstens, die Voraussetzungen der Bildung und geistigen Theilnahme nur in geringerem Grade vorhanden sind, sobald eine kräftige Hand das Ganze leitet und mit unerschütterlicher Consequenz ein bestimmtes Ziel erstrebt. In Berlin sind die Bedingungen zu noch weit grösseren Leistungen reichlich vorhanden; unsere Dilettantenwelt ist reich an edeln, obschon freilich grossentheils unentwickelten Kräften, und es bedarf wohl nur eines einzigen geschickten und dabei energischen Mannes, um diese schlummernde Welt in's Leben zu rufen; möge es bald so kommen: denn erhebt ihr den Gesang wieder zu dem, was er von Natur ist, zum Centrum und zur lebendigen Seele des musikalischen Kunstbau's, so werden sich den weiter Strebenden neue, bisher unentdeckte Wege des Fortschritts zeigen; mit der Vergeistigung der Kunst wird zugleich auch ihre Natürlichkeit und Klarheit sich aus den vielfachen Verirrungen und Verzerrungen der neuern Zeit wieder emporarbeiten. Doch über dieses Thema bei nächster Gelegenheit Mehreres. *G. E.*

Aus Düsseldorf.

Siebentes Concert des allgem. Musik-Vereins am 18. März 1852.

(Programm: Ouvertüre zu Coriolan von Beethoven. — *Incarnatus est* und *crucifixus* aus der *H-moll*-Messe von J. S. Bach. Arie für Sopran von Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Frl. Berthe Walseck aus Cöln. — Concert für die Violine von Viotti (*A-moll*, Nr. 22) vorgetr. von Hr. v. Wasielewski. — Finale des ersten Aktes aus Euryanthe von C. M. v. Weber.

Zweiter Theil: Die Weihe der Töne, Sinfonie von L. Spohr.

Wegen Abwesenheit des Hrn. Dr. Schumann hatte Hr. Julius Tausch die Leitung des Concertes übernommen.

Die Ausführung der blossen Orchesterstücke, besonders aber der stellenweise so schwierigen Spohr'schen Sinfonie war eine durchaus gelungene. Weniger gelungen die beiden Chorsätze aus der hohen Messe von Bach; die Eintritte des Chors waren meist ganz schwach und unsicher; dann begleitete das Orchester diese beiden Stücke, die durchaus leise gehalten sind, so stark und wenig discret, dass der Gesang fast ganz unterdrückt ward.

Frl. Berthe Walseck aus Cöln zeigte durch den Vortrag der Concertarie von Mendelssohn und die Partie der Euryanthe im Finale des ersten Aktes, dass sie über eine sehr schöne Stimme zu gebieten habe, doch hat ihr Gesang noch bei weitem nicht die Ausbildung, um einen künstlerisch befriedigenden Eindruck zu machen. — Durch den Vortrag des Viotti'schen Violinconcertes bewährte Hr. v. Wasielewski von Neuem, welch hohe Stufe künstlerischer Vollendung er einnimmt. Als wahrer Künstler verschmäht er es, dem Publikum zu Gefallen, zu den modernen form- und gehaltlosen Virtuosenstücken, die eben gehört, wieder vergessen sind, seine Zuflucht zu nehmen; unbekümmert um äussern Erfolg, geht er den graden Weg der Kunst, und es ist nicht allein die innere Befriedigung, die ihn lohnt; auch der lebhafte Beifall der dankbaren Zuhörer kann einer wahren Kunstleistung gegenüber nicht ausbleiben. Die einfache, liebliche, reine Musik Viotti's, so wahr und tief empfunden reproducirt, konnte den Eindruck auf das Publikum nicht verfehlen; dies bewies der freudige, nach jedem Satze sich steigernde Applaus. Die hohe technische Ausbildung seines Spiels aber legte Hr. v. Wasielewski dar in der durchaus reinen, saubern Ausführung der äusserst schwierigen Cadenzen.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Wir erhielten einen Brief von einem Abonnenten unseres Blattes aus Nemerow in Russland (Gouvernement Podolien), in welchem Herr Joh. Kolleschowsky, Capellmeister bei einem kaiserlichen Kavallerieregiment, uns ersucht, das Verfahren der Musikalienhandlung Marco Berra in Prag zu rügen, welche „musikalische Werke in fehlerhaften Abschriften und unreinen Drucken nach Russland schicke, wahrscheinlich in der Voraussetzung, dass dergleichen Exemplare für dort gut genug wären; es gäbe aber in Russland auch Leute, die ihre Sache verständen und die, weil sie nicht im Ostlande versauern wollten, Musikalien und Musikzeitungen aus Deutschland bezögen: da sie diese theuer genug bezahlen müssten, so wünschten sie auch richtige und und saubere Exemplare".

** Wien d. 20. März. Auf unserm Hofoperntheater haben wir endlich eine Primadonna, welche die Zerr ersetzt, Frau de la Grange. Sie kostet der Intendanz dem Vernehmen nach viel Geld, zwischen 2—3000 Gulden monatlich, allein sie füllt auch das Haus und so lange unser trefflicher Tenorist Ander noch nicht nach London ist, sind Beide die Stützen der hiesigen Oper. Frau

la Grange hat besonders in Robert dem Teufel, im Propheten und in der Lucie gefeilen. Dagegen rüstet sich die italiänische Oper: die Primadonna Albertini, Medori, Marrai, der Tenor Fraschini, der Bassist Debassini werden als Sterne genannt.

Was sagen Sie aber dazu, dass auf dem Theater an der Wien am 21. Februar der „Tannhäuser" aufgeführt worden ist? — Wie? was? werden Sie ausrufen: aber sein Sie nur nicht voreilig und spenden uns etwa auf den blossen Namen hin ein Lob über unsern Fortschritt! dem Wiener Tannhäuser, oder wie die hiesigen Blätter schreiben „Tannenhäuser", geht es wie dem Leporello im Don Juan, es ist der rechte nicht. Vom Wagner'schen hat er nichts als den Namen: es ist ein Drama, soll wenigstens eins sein, von Levitschnigg, eine Dichtung, welche von der hiesigen Kritik sehr herab gesetzt wird, die aber doch neben vielem Wortprunk und hohlen Bildern manch poetisches Körnlein enthält, aber von musikalischem Lärm, von Dekorationsprackt, Ballets, Maskenchören und allem möglichem Spektakel im eigentlichen Sinne des Worts erdrückt wird. Die Musik ist vom Capellmeister F. v. Suppé; sie ist nicht schlecht, besonders zu den Tänzen z. B. dem Irrlichtertanze; auch die Ouvertüre gefiel sehr. Die Hauptanziehungskraft übt übrigens die glänzende Ausstattung. Wer kann dafür stehen, dass nicht dieser Levitschnigg-Suppé'sche Tannhäuser eher auf den deutschen Hofbühnen Eingang findet, als Richard Wagners Werk?

—5—

In den „Hamburger Nachrichten" schlägt der Musikverleger Jul. Schuberth einen „Wettstreit im edlern Sinne", ein Pianofortespieler- und Componisten-Turnier vor. Da eine unserer kölnischen Celebritäten, C. Reinecke, mit zu den Kämpfern gehören soll, so lassen wir hier die Aufforderung folgen:

Es befinden sich augenblicklich in unsern Mauern drei Pianisten ersten Ranges, die Herren H. Littolf, C. Reinecke und R. Willmers.

Jeder von ihnen leistet Bedeutendes und Hervorragendes als Componist und Virtuos. Jeder hat in seiner Individualität Ueberwiegendes in einzelnen Zügen vor dem Andern, dabei ist die artistische Richtung dieser Herren durchaus von einander verschieden sowohl in Bezug auf Virtuosität als auf Composition und Geist.

Jeder dieser componirenden Pianisten oder pianospielenden Componisten (ich lasse hier unentschieden, welches Prädicat das eigentlich richtige für Jeden), hat die eifrigsten Verehrer und Parteinehmer unter den hiesigen Musikfreunden, welche den Einen auf Unkosten des Andern, über oder unter oder auch neben den Anderen setzen, sei es als Virtuos oder als Componist.

Um nun dem sich in Drei dividirenden Publikum Gelegenheit zu bieten, diese drei Künstler, Jeden in seiner Grösse an einem Abende bewundern zu können, so schlage ich ein Concert im Stadt-Theater vor, in welchem Jeder dieser drei Künstler sein bedeutendstes Pianofortewerk dem Publikum vorführt, durch welches er sich als Virtuos und Componist in seiner ganzen Bedeutung zeigen kann.

Als passende Schlussnummer empfehle ich ein neu zu componirendes, brillantes Concertstück für drei Pianoforte's, bestehend in drei Bravour-Variationen über ein beliebtes Thema, gleichviel ob von Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy oder Spohr. Jeder der drei Piano-Herren componirt über dasselbe nach seiner Eigenthümlichkeit eine Variation, in welcher er seiner ganzen Macht als Virtuos Geltung zu verschaffen hat. Das Finale muss aus drei improvisirten Cadenzen bestehen, welche der Eine nach dem Andern aufzunehmen und fortzuführen hat — um auch der spirituellen Natur der Künstler ihre Geltung verschaffen zu können.

Damit diese Composition nicht als eine Gelegenheitsproduction betrachtet werden soll, so offerire ich mich zur Uebernahme und Publikation des Manuscripts gegen ein Honorar von dreihundert Mark Courant.

Der junge de Beriot, Sohn des berühmten Violinisten und der Malibran, gegenwärtig 19 Jahr alt, ist ein tüchtiger Klavierspieler und seine Compositionen sollen ebenfalls Talent verrathen.

Die zwanzig Theater von Paris beschäftigen gegenwärtig 246 Beamte, 425 Schauspieler und Sänger, 367 Schauspielerinnen und Sängerinnen; die Bühnen vor den Thoren im Weichbild von Paris 4 Beamte, 47 Schauspieler und 28 Damen; die Theater in den Departements 261 Beamte, 849 Künstler und 599 Künstlerinnen — zusammen eine Armee von 2826, ohne die Musiker in den Orchestern, ferner ohne die Statisten und ohne die — — Claqueurs.

London. Die Eröffnung des Operntheaters der Königin unter Lumley's Direktion soll am 25. März stattfinden. Dem Vernehmen nach wird weder Hr. Capellmeister F. Hiller noch Hr. Musikdirektor C. Eckert von Paris mit Hr. Lumley hieher kommen. Dagegen werden auf der Bühne die Cruvelli, Wagner und Lablache glänzen, welcher am 7. März zum ersten Male wieder in Paris auftrat als Bartolo.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 93. | **Cöln**, den 10. April 1852. | **II. Jahrg. Nro. 41.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Die Violine.

(Schluss.)

Nach Stradivari und Joseph Guarneri scheint die Kunst des Violinbaus stehen geblieben zu sein; die italiänischen Meister suchten keine Neuerungen mehr und waren froh, wenn sie in ihren Nachahmungen eines oder des andern von diesen beiden Künstlern eine Aehnlichkeit mit ihnen erreichen konnten. So baute Lorenzo Guadagnini von Piacenza, ein Schüler Stradivari's, Violinen nach dem kleinern Format der Instrumente seines Lehrers; sie haben das Eigne, dass die Quinte und das *A* vortrefflich klingen, das *D* aber ist dumpf. Sein Sohn arbeitete bis gegen 1770 in Mailand; seine Instrumente kommen aber denen seines Vaters nicht gleich. Die Gagliani ahmten ebenfalls Stradivari nach, blieben jedoch weit hinter ihm zurück. Die besten Nachfolger von J. Guarneri waren Ruggeri und Alvani, von denen sehr gute Violinen vorhanden sind.

Ausser Italien ist Tyrol das Land, welches ganz vorzügliche Geigenmacher aufzuweisen hat. An ihrer Spitze steht Jakob Steiner, welcher um 1620 auf dem Dorfe Absom bei Insprnck geboren war. Dieser berühmte Instrumentenmacher hat drei Perioden gehabt, deren Erzeugnisse sehr verschieden sind. Die erste fällt in die Zeit, wo er nach seiner Lehrzeit bei den Amati's in Cremona einige Violinen von wunderbarer Vollendung machte, welche jetzt ganz ausserordentlich selten sind. Der Deckel derselben ist gewölbter als bei den Amatigeigen, der Kopf oder die Schnecke weniger länglich und an dem Vordertheil breiter. Die Etiketts dieser Instrumente sind geschrieben und von Steiner eigenhändig unterzeichnet. Der ehemalige Balletmeister Gardel in Paris besass ein Exemplar dieser Art vom Jahre 1644.

Die zweite Periode von Steiners Arbeiten begreift die Jahre zwischen 1650 und 1667. Er hatte sich verheirathet und sich in seinem Geburtsörtchen niedergelassen. Es ging ihm schlecht: er war unendlich fleissig und machte eine Menge von Instrumenten, oft auf fabrikmässige Weise, musste aber selbst damit hausiren gehen und verkaufte sie meist zu dem Spottpreise von sechs Gulden. Endlich fand er bei einigen reichen Musikfreunden des österreichischen Adels Unterstützung, theils durch Bestellungen, zu deren Ausführung ihm hinlänglich Zeit gelassen wurde, theils durch Vorschüsse. Dadurch bekam sein durch häusliche Noth niedergedrückter Geist wieder neuen Schwung und er arbeitete wieder vortreffliche Instrumente. Sie zeichnen sich durch Thierköpfe an den Schnecken aus, und ausser den schwieriger zu beschreibenden eigenthümlichen Sauberkeiten der Arbeit des Deckels, durch den mahagoni-rothen Lack, der durch das Alter bräunlich geworden ist. Unter Steiner arbeiteten in dieser Periode sein Bruder Markus, die drei Brüder Klotz (Mathias, Georg, Sebastian) und Albani. Der Vorwurf, den man den Steiner'schen Geigen überhaupt macht, dass sie einen Nasenton hätten, trifft die Instrumente aus dieser Periode: ihre Etiketts sind gedruckt. Es sind aber auch ganz vorzügliche Instrumente aus dieser Zeit vorhanden, sowohl Violinen als Bratschen.

Die dritte Periode der Künstlerlaufbahn Steiners beginnt mit dem Jahre 1768, dem Todesjahre seiner Frau. Er ging in ein Kloster und nahm sich vor, durch vollendete Meisterwerke die letzten Jahre seines Lebens zu verherrlichen und seinen Namen unsterblich zu machen. Der Abt des Klosters stellte

ihm die nöthigen Mittel zur Anschaffung des trefflichsten Materials zur Verfügung und Steiner baute sechszehn Violinen, wovon er eine an jeden der zwölf Kurfürsten des deutschen Reichs schickte, und die übrigen vier dem Kaiser verehrte. Dies sind die unter dem Namen der „Steiner-Kurfürsten" berühmten Violinen; sie sind der Inbegriff aller vereinigten Vollkommenheiten eines Streichinstruments. Ein glockenreiner, metallhaltiger Ton, schwingend und hauchartig wie eine schöne Frauenstimme, Zierlichkeit und anmuthige Abrundung der Formen, vollendete Sauberkeit und Feinheit der Arbeit, durchsichtiger goldigschimmernder Lack, das sind die Eigenschaften, welche die wunderbaren Instrumente dieser dritten und letzten Periode von Jakob Steiner auszeichnen. Die Etiketts sind von ihm eigenhändig geschrieben und unterzeichnet. Die Existenz von dreien dieser Perlen des Geigenbaus, dieser Triumphzeichen deutscher Kunst, ist bis auf unser Jahrhundert nachgewiesen: das Schicksal der übrigen ist unbekannt. Die erste wurde von der Kaiserin Maria Theresia einem Violinspieler aus Lüttich, Namens Kennis, geschenkt; nach dem Tode dieses Künstlers wurde sie verkauft und kam in den Besitz des Baronets Richard Betenson in England. Eine zweite kaufte der Herzog von Orleans, Grossvater des Königs Louis Philipp, im Jahr 1771 in Deutschland für 3500 Gulden. Der Herzog spielte selbst Violine: späterhin langweilte es ihn und als der Violinist der grossen Oper, Novoigilie der jüngere, eines Abends die Frau von Montesson vortrefflich begleitete, machte ihm der Herzog den Steinerschen Kurfürsten zum Geschenk. Der Violinist Cartier in Paris besass noch im Jahr 1817 dieses Instrument. Die dritte befand sich in der Instrumentenkammer des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preussen.

Nach ihrer Trennung von Steiner ahmten die Gebrüder Klotz die Arbeit aus der zweiten Periode ihres Lehrers nach und ihre Instrumente sind manchmal mit den Steinerschen verwechselt oder wenigstens für Steinersche ausgegeben worden: jedoch ist es leicht sie am Lack zu unterscheiden, der bei den Klotzischen, anstatt dunkelroth zu leuchten, einen schwarzen Grund mit gelbem Glanz hat. Die Violinen von Mathias Klotz haben einen lieblichen Silberton, der aber wenig Kraft hat. Nach den Gebrüdern Klotz verbreiteten sich eine Menge von ihren Schülern in Tyrol und dem südlichen Deutschland, die sich vorzüglich auf die Nachahmung der Cremoneser Geigen legten: es finden sich gute Instrumente unter ihren Arbeiten, allein von den ächten sind sie, ausser durch den Ton, leicht durch das schlechte Holz und durch den Lack zu unterscheiden, der ganz ins Schwarze gedunkelt hat.

Merkwürdig ist es, dass Frankreich, das Land, in welchem die Ausbildung des Violinspiels auf eine so hohe Stufe gebracht worden ist, im Geigenbau nichts geleistet hat, was mit den Italiänern und Deutschen verglichen werden könnte. Als die einzigen Namen, welche allenfalls in der Geschichte des Violinbaus zu zählen sind, werden Guersan und Salomon, zur Zeit Ludwigs XIV., genannt. Alle andere, welche bei ihren Lebzeiten nach französischer Weise durch Begünstigung hoher Personen und durch Ausposaunen in der Presse als unübertreffliche Meister gefeiert wurden, haben nichts geliefert, was die Feuerprobe der Zeit bestanden hätte.

Berliner Briefe.

Den 29. März.

Die musikalische Saison naht sich ihrem Ende. Die Sinfonie-Concerte, in denen wir diesmal keine einzige neuere Sinfonie zu hören bekamen, schlossen mit der *A-dur* von Beethoven; die Triosoiréen und die von Grünwald und Seidel veranstalteten sind gleichfalls beendigt, letztere mit dem vorzüglich vorgetragenen Septuor von Beethoven und einem Talent und Fleiss verrathenden Trio von Seidel; nur noch die Sing-Akademie und der Stern'sche Verein stehen mit Concerten in Aussicht, abgesehen natürlich von den unerwarteten Meteoren und Sternschnuppen, die gleich den wirklichen atmosphärischen Erscheinungen eine bestimmte Zeit zu haben pflegen, in der sie besonders fruchtbar sind, die Zeit nämlich zwischen Ostern und Pfingsten. Blicken wir auf den Winter zurück, so zeigt sich manches Erfreuliche, wohin wir namentlich die Grünwald-Seidel'schen Soiréen, die Domchorconcerte, die rüstige Thätigkeit der Königl. Oper und das Ausbleiben der Virtuosen-Produktionen zu rechnen haben; in anderer Beziehung aber müssen wir eine schon oft ausgesprochene Klage wiederholen. Berlin erfriert und erstarrt immer mehr in überspannter Classicität und versperrt sich selbst gegen die Kenntnissnahme des Neuen, das auf dem Gebiete der Musik zu Tage gefördert wird. Schubert's *C-dur*-Sinfonie, die erst einmal in der Sinfonie-Soirée zur Aufführung gebracht worden, ward in letztem Winter zweimal von kleineren Kapellen (der Bilse'-

schen und Liebig'schen), freilich ziemlich mangelhaft aufgeführt, und selbst in diesen meist von jüngeren Musikern und Musikfreunden besuchten Concerten finden sich noch Reaktionäre, die durch Zischen ihr Missfallen über die unklassische Wahl zu erkennen geben. Schumann ist in dilettantischen und künstlerischen Kreisen fast ganz unbekannt; weder Sinfonien noch Oratorien, noch Clavierstücke, auch endlich Lieder kennt man von ihm; Robert Franz ist selbst dem Namen nach weniger bekannt. Für Richard Wagner entsteht dagegen in einigen musikalischen Kreisen, in Folge des kriegerischen Allarms, den die Leipziger musikalische Zeitung erhebt, ein neugieriges Interesse; und ich halte es wohl für möglich, dass seine an genialen und einschneidend wahren Gedanken reichen Abhandlungen trotz der verwirrten und einseitigen Haltung, in der sie bis jetzt auftreten, auch hier in Berlin Vielen die Köpfe verdrehen werden; die grosse Masse ist in der Regel nur für Extreme und Unmässigkeiten befähigt; auch mag es nichts schaden, dass den exclusiv musikalischen Bestrebungen eine Zeit lang das Aufgehen der Musik in poetische Innerlichkeit, dem monotonen Abspinnen eines unbedeutenden Motivs die Formlosigkeit gegenübertritt. Leider ist gar keine Aussicht dazu vorhanden, Wagner's Opern hier dargestellt zu sehen, durch eine eigenthümliche Ironie des Schicksals. Denn wie kommt Wagner, der in seinem musikalischen Geschmack und in seinen Ideen durch und durch Romantiker ist, dazu, sich für einen Demokraten und Republicaner zu halten? Man lese die ästethischen Abhandlungen der Schlegel's, so wird man finden, dass sie es waren, die fünfzig Jahre vor Wagner das Evangelium von der Verbindung aller Künste zu einem Kunstwerk predigten, in eben dem Sinne, dass die innige Verschmelzung zu einem untrennbaren Ganzen als das höchste gelten sollte. Mit den Romantikern theilt Wagner ferner die Vorliebe für die Sagenkreise des Mittelalters; er theilt mit ihnen die Neigung, Poesie und Musik in einander verschwinden zu lassen, wie ja denn das poetische Empfinden der Romantiker fast ein musikalisches zu nennen ist; endlich in rein musikalischer Beziehung steht er denen, die als Romantiker gelten, wie Weber, entschieden am nächsten. Aber wie Alles an diesem wunderbaren Manne stets mit seinem Gegentheil verknüpft ist, so ist er denn auch ein Demokrat, obschon ihn sein ganzes Wesen der Aristokratie zugesellen müsste; man könnte ihn in eine Kategorie mit Männern, wie Radowitz, stellen; und wenn seine unglückliche politische Vergangenheit nicht wäre, so würde er in den Kreisen, die am meisten über unsere Bühne zu verfügen haben, den günstigsten Boden finden. Das Schicksal hat seine eigenen Launen; und so hat es dem Manne, der die Bestimmung zu haben scheint, dass er der Reibstein für die musikalischen Principienkämpfe sei, die grössten Hindernisse bereitet, vielleicht nur darum, damit der Kampf um so länger und um so gründlicher geführt werde.

Der Erk'sche Männergesang-Verein gab im Kroll'schen Saale ein glänzend besuchtes Concert, dessen Programm seinem Kern nach aus vier- und fünfstimmig arrangirten Volksliedern bestand. Abgesehen davon, dass eben diese Gattung der Musik doch auch einer Vertretung bedarf, hat das Auftreten des Erk'schen Vereins keine künstlerische Bedeutung; die Stimmen sind weder sonderlich klangvoll noch haben sie die Weihe edelster Bildung, überdies genügt der fünfstimmige Satz zu überspannten Stimmlagen. Erfreulich aber ist es, zu sehen, in wie weiten Kreisen die Musik sorgsam gepflegt wird; und wenn man sich auf einen einigermaassen billigen Standpunkt stellt, so muss man anerkennen, dass sehr Tüchtiges geleistet wurde. Es scheint, dass die Concerte des Erk'schen Vereins es darauf anlegen, ein Lieblingsvergnügen der Stände zu werden, die den höheren musikalischen Genüssen ferner stehen; auch in diesen Regionen findet eine Art von Entwickelung oder wenigstens von Mode Statt. Vor sechs Jahren wurde man noch befriedigt durch Winter- und Sommergarten-Concerte mit Tänzen, Potpourri's, modernen Ouvertüren und dergleichen; dann kamen die Sinfonie-Concerte der kleinern Capellen an die Reihe, für die allmälig auch die Theilnahme geringer wird; jetzt ist der Erk'sche Verein mit seinen Volksliedern im Flor. Von Strauss zu Beethoven, von Beethoven zum Volkslied. — Entwickelung kann man es nicht nennen, aber Herumdrehen im Kreise, und doch ist vielleicht die jetzige Neigung noch die beste, denn das Volkslied ist eine gesunde und für Jeden geniessbare Kost. Erk kann sich ein Verdienst erwerben, wenn er damit fortfährt, der grossen Menge eine Musikgattung zugänglich zu machen, die für den vollständigen Dilettanten die natürlichste ist. Und auch schon damit erwirbt er sich ein Verdienst, dass er dazu beiträgt, der menschlichen Stimme den ihr vom Orchester entrissenen Raum wieder zu erobern. — Von der Oper ist, seitdem Johanna Wagner auf Reisen gegangen ist, nicht viel zu berichten. Am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater ist ebenfalls nichts Neues vorgegangen.

Nur über die Aufführung der Bach'schen Passion durch die Singakademie noch einige Worte. Sie war verhältnissmässig, namentlich im Vergleich zu den früheren Jahren und bei den Mitteln, über die die Singakademie gegenwärtig disponirt, eine sehr gute zu nennen. Grell, provisorisch bis zum 1. Novemher, Direktor des Instituts, bewies darin, dass er in dem Geist dieser Werke lebt und zugleich die Fähigkeit besitzt, die Chöre tüchtig einzustudiren, und die Aufführung sicher zu leiten. Mantius, der den Evangelisten sang, war nach einiger Ruhe, zu der ihn Unpässlichkeit nöthigte, wieder ganz in Besitz seiner Mittel und erinnerte uns an seine schönsten Zeiten; die Stimme gab in den höchsten Lagen leicht an; Auffassung und Vortrag aber waren noch viel lebendiger und ergreifender, als in früheren Jahren. Für gewisse Partien, und dazu gehört diese, wird Mantius noch lange Zeiten hindurch als Vorbild dastehen; wenigen Sängern ist es, wie ihm gegeben, künstlerische Ruhe mit lebendigem Ausdruck zu vereinigen. Die Passion selbst wirkt alljährlich mächtiger auf uns, — ein Ciclopenwerk, das wir als ein grossartiges Monument früherer kraftvoller Zeiten anstaunen müssen. Bach beweist, was die Modernen leugnen möchten, dass es möglich ist, höchste Wahrheit des Ausdrucks und innigste Hingebung an die Gedanken des Stoffs mit strengster musikalischer Form und Körperhaftigkeit zu verbinden; aber Bach war eben ein Musiker und kein dilettantischer Schöngeist. Wäre Bach blos ein frommer Christ und nicht auch ein Musiker von Schrot und Korn gewesen, nun dann wäre auch nur ein skizzenhaftes Nebelgebilde, unstät und unsicher, aus seinen Händen hervorgegangen. Zu jeder grossen Leistung aber gehört zweierlei: erstens, dass man mit der allgemeinen Bildung der Zeit gleichen Schritt halte; zweitens, dass man das bestimmte Einzelne, was man treibt, ganz durchdrungen habe. Die blossen Aesthetiker nützen der Kunst eben so wenig, als die Handwerker. *G. E.*

Die Orgel und ihr Bau.

IV.

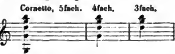
Wir nennen zunächst die gebräuchlichsten Rohrwerke mit aufschlagenden Zungen. Das prächtigste von diesen ist die Posaune (*Trombone*) 32 Fuss und 16 Fuss. Von 8 Fusston, bei etwas schwächerer Intonation wird sie gewöhnlich Trompete (*Tromba*) und von 4 Fuss Clarino (*Clairon*) genannt.

In Frankreich wird sehr häufig ein schweres Rohrwerk, *Bombard*, 32 bis 4 Fusston, so wie Krummhorn (*Cromorn*) 8 und 4 Fuss, von schwacher Intonation angewandt. Ein allgemein bekanntes sanftes Rohrwerk ist Fagotto (*Basson*, *Dulcian*), das im Manual durch die beiden untern Oktaven geht und in den obern durch Oboe oder Clarinette, beides sanfte, zarte Rohrwerke, fortgesetzt wird. Alle diese Rohrwerke haben Schallbecher. Unter den einschlagenden gibt es auch solche ohne Schallbecher, z. B. wird die zarte Aeoline, 16 und 8 Fuss, mit und ohne Schallbecher gebaut. Wenn Trompete und Posaune durchschlagende Zungen haben, können sie mit kurzen Schallbechern gebaut werden. Die in Frankreich so häufig vorkommenden Euphone, 16, 8 und 4 Fuss, werden bei starker Intonation mit langen, bei schwacher mit kurzen Schallröhren versehen. Wohl das zarteste Rohrwerk von allen ist die vor wenig Jahren erfundene Physharmonika, 8 Fuss. So viel über die Rohrwerke, die im Allgemeinen den Zweck haben, dem Orgeltone Glanz zu geben.

Ausser diesen Grundstimmen, welche den Kern des Tones bilden, hat man noch Nebenstimmen, die zur Fülle und Verschärfung dienen und desshalb auch Füllstimmen heissen. Ihre Anwendung gründet sich darauf, dass bei jedem erklingenden Tone Nebentöne, als Oktaven, Quinten, Terzen u. s. w. mitklingen. (Wissenschaftlich wurden diese Stimmen bereits, aus anderer Feder, in Nro. 58 und 59 dieses Blattes begründet, wesshalb wir uns dessen überhoben glauben.) Zunächst ist hier, da die Oktaven schon vertreten sind, die Quinta zu nennen, deren Grösse sich nach dem vorhandenen Principal richtet. Ist das Principal 8 Fuss, so wird ihm Quinta $2\frac{2}{3}$ Fuss beigefügt, zu Principal 16 Fuss gehört Quinta $5\frac{1}{3}$ Fuss u. s. w. Gedeckten Grundstimmen werden auch gedeckte Quinten zugesetzt, als Rohrquinte (Nasatquinte, im Pedal $10\frac{2}{3}$ Fuss), jedoch seltener. Die Terz ist eine Füllstimme von weiter Mensur und schwacher Intonation, deren Grösse sich ebenfalls nach dem Principal richtet, so dass zu Principal 16 Fuss Terz $3\frac{1}{5}$ Fuss, zu Principal 8 Fuss Terz $1\frac{3}{5}$ Fuss kommt.

Bieten diese Füllstimmen schon Schwierigkeiten bei der Intonation, indem sie weder zu sehr vortretend, noch zu dumpf klingend intonirt werden dürfen, wenn sie ihren Zweck, dem Werke Fülle und Klarheit zu geben, ohne den Grundton zu verwischen, erreichen sollen, so ist das noch viel mehr bei den gemischten Stimmen der Fall. Bei einer gemisch-

ten Stimme erklingen 2, 3, 4 oder mehr Reihen Pfeifen von verschiedener Tonhöhe zusammen. Das Register, bei welchem Quinte $2\frac{2}{3}$ Fuss und Oktave 2 Fuss zusammen ertönen, heisst Rauschquinte. Stehen Quinte $2\frac{2}{3}$ Fuss und Terz $1\frac{3}{5}$ Fuss auf einem Zuge, so heisst das Register Sesquialter; ist die tiefere Terz und die höhere Quinte, Terz $1\frac{3}{5}$ Fuss und Quinte $1\frac{1}{3}$ Fuss, als gemischte Stimme vorhanden, so heisst diese Tertian. Eine der vorzüglichsten gemischten Stimmen ist *Cornetto*, 8 Fuss, selten 4 Fuss oder 16 Fuss, welches gewöhnlich erst in der Mitte der Tastatur (mit dem kleinen *g*) beginnt. Bei ihm erklingen Grundton, Quinte, Oktave und hohe Terz auf jedem Tone zusammen, jedoch so intonirt, dass sie gleichsam in einen Ton zusammenschmelzen. Letzteres wird dadurch erreicht, dass der Grundton starke, die Quinte schwächere, die Oktave noch schwächere und die Terz die schwächste Intonation erhält. Man findet das Cornett gewöhnlich 4fach, selten 5fach, sollte es jedoch nie 3fach finden, weil man dann Oktave hinzuziehen muss. Auf der Taste *g* klingt



Häufig steht das Cornett nicht auf der Windlade, sondern vorn über derselben und erhält durch besondere Röhren Windzufluss. Ist ein Cornett von einem besondern mit Filz ausgeschlagenen Kasten umgeben, den der Spieler beliebig öffnen und schliessen kann, so dass der Ton aus der Ferne zu kommen scheint, so wird es Echo-Cornett genannt. Da ein gutes Cornett selten angetroffen wird, so erlauben wir uns darauf aufmerksam zu machen, dass es besonders im Dome zu Köln mit einem herrlichen Klange hervortritt. Auch finden wir es in der kleineren Hospitalkirche zu Köln, von Sonreck erbaut, vorzüglich gelungen. Von allen gemischten Stimmen wird die Mixtur am allgemeinsten angewandt. Sie besteht aus Oktav und Quint-Chören und geht durchs ganze Manual. Man findet sie 3- bis 24fach von 1, 2, 4 und 8 Fusston. Dr. Töpfer setzt die 6fache Mixtur in folgender Weise zusammen, auf der Taste des grossen *C*:

Wenn nun schon auf der tiefsten Taste des Claviers so kleine Pfeifen stehen, so kann offenbar nicht damit bis obenhinaus fortgefahren werden; man lässt sie desshalb repetiren, d. h. man legt auf einigen Tasten (gewöhnlich auf *fis*) den obern Ton 2 Oktaven tiefer, also unter die andern Töne und lässt damit eine neue Reihe beginnen. Eine Mixtur darf nicht scharf intonirt sein und soll niemals vortreten, sondern nur dem vollen Werke Klarheit geben; sie verlangt einen Meister der Intonation. Schreiber dieses hat die nach Töpfer von Schulze erbauten Mixturen, namentlich die in der Domorgel zu Halberstadt, zu bewundern Gelegenheit gehabt. Die durchdringendste aller gemischten Stimmen ist Cymbel, *Mixtura acuta*, welche gewöhnlich dreichörig ist. Sie hat 1 Fusston und repetirt desshalb in allen Oktaven, gewöhnlich stehen auf der *C*-Taste: *c, c, c*. Neuerdings findet sie nur in sehr grossen Orgeln Anwendung, in alten Orgeln fehlt sie selten. Gehört eine Mixtur in's Hauptwerk, so findet man im Positiv Scharf eine gemischte Stimme mit Oktaven- und Quintenchören, verbunden mit einer Terz.

Scharf 5fach.

Bei Töpfer stehen auf der *C*-Taste:

Der Orgelbauer Buchholz aus Berlin, welcher in grössern Orgeln Mixturen wie die hier genannten baut, stellt in kleinern Werken ein gemischtes Rohrwerk sanfter Intonation auf. Dies, *Progressio harmonica* 2-, 3- oder 4fach, hat nicht die Schärfe einer gewöhnlichen Mixtur und wirkt in kleinerem Raume vortrefflich, wie solches die Orgel in Capellen, unterhalb Stolzenfels, so wie die in Elberfeld zeigt. Selbstredend kommen Füllstimmen und Mixturen hauptsächlich in grossen Werken zur Anwendung. Ist deren richtiges Verhältniss überhaupt von grösster Wichtigkeit für die Klarheit des vollen Werkes, so liegt namentlich bei Anwendung mehrerer gemischter Stimmen eine Schwierigkeit darin, dass die eine die Wirkung der andern nicht durch Verdoppelung von Nebentönen, oder beim Repetiren verderben darf. Die älteren Orgeln, die meist reichlich mit solchen Stimmen versehen sind, da man früher besonders Schärfe des Orgeltons liebte, zeigen häufig diesen Fehler. In unserer Zeit, die mehr Fülle des Tones, als Schärfe fordert, und diese Stimmen weniger anwendet, wird jener Fehler leichter vermieden. Man stellt jetzt desto mehr tiefe Grundstimmen auf und ist darin so weit gegangen, dass wir in Orgeln mit weniger als 30 Stimmen, bei kaum einigen 16 füssigen Pedalstimmen, ein Bordun

32 Fuss im Manuale finden. Wenn wir diese unzweifelhaft auf Kosten der Deutlichkeit und Klangfarbe geschehene Forcirung geliade als geschmacklos bezeichnen müssen, so haben wir uns darüber zu freuen, dass es nicht allerseits Nachahmung gefunden. Um so mehr ist dagegen als bedeutendes Ereigniss zu begrüssen, dass der gegenwärtige Aufschwung der Orgelbaukunst uns auch in dieser Richtung gefördert hat. Dr. Scharschmidt in Dresden, ein im Orgelbau sehr erfahrener Mann, hat nämlich in seiner Disposition der 1849 vollendeten Orgel in Schneeberg im Erzgebirge (mit 50 Stimmen, keine Stimme 32 Fuss im Manuale, aber Rohrflöte 32 Fuss und Contra-Posaune 32 Fuss im Pedale) nicht nur im Hauptwerke eine Septime als Füllstimme, sondern ausser Mixtur und Cornett auch ein Cornettin ($g\ b\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}$) 5fach angebracht, also die Orgel um neue Stimmen bereichert. Die Septimen und Sekunden, die schwach intonirt sein müssen, sind theoretisch begründet, da bekanntlich solche bei einer schwingenden Saite mitklingen und sollen in der That vorzüglich wirken. (Wir stützen uns hierbei auf den Hoforganisten Joh. Schneider in Dresden, dem die Leitung des Baues und die Revision übergeben war. Auf letztere verwandte er mehrere Tage. Bei uns ist man leider gewöhnlich schnell fertig.)

Die von Wilcke aufgestellte Compensations-Mixtur für's Pedal, welche den Pedaltönen schnelle Ansprache und Deutlichkeit geben soll, hat wenig Beifall und auch seltener Anwendung gefunden. Bei ihr gehen nicht alle Reihen durch, auch nehmen die Pfeifen ein- und desselben Chores, nach der Höhe zu, an Tonstärke ab. Beides scheint auch uns nicht geeignet, den Pedaltönen von unten bis oben Gleichförmigkeit zu geben. Im Gegentheil lassen unsere Meister bei jeder Mixtur, so oft ein Chor an Tonstärke abnehmen muss, ein anderes zunehmen. Doch dies ist gerade die schwierige Seite der Mixtur: wenn's nur alle an der rechten Stelle anbrächten, damit nicht mehr so viele schwirrende und schreiende Mixturen unser Ohr beleidigten! Sind doch die Mixturen es, durch welche das volle Werk, namentlich in einem grossen Raume, so imposant und mächtig ergreifend wirkt. „Geschäh es nur nicht immer in gleicher Stärke!" so hörten wir oft von Unkundigen sagen.

Wahr ist es, die älteren Orgeln, auch die Meisterwerke, lassen ihre Stimmen immer in gleicher Stärke erklingen, von *crescendo* und *decrescendo* ist bei ihnen nicht die Rede, nur von Wechsel der Stimmen. Jedoch auch diesen Uebelstand wusste man zu beseitigen. So umgab man, als die häufige Anwendung in aller anderen Musik ein Ab- und Anschwellen der Orgeltöne immer wünschenswerther erscheinen liessen, die Windlade des Positivs mit einer Menge Flügelthüren, die durch einen Fusstritt des Spielers geöffnet und verschlossen werden können, jedoch nur ein mangelhaftes *crescendo* und *decrescendo* veranlassen. Durch die einschlagenden Zungenwerke ist es erst möglich geworden, in dieser Hinsicht alle Wünsche zu befriedigen. Sie bieten nämlich die Eigenthümlichkeit, dass sie bei starkem und schwachem Luftzufluss gleiche Stimmung behalten, wogegen alle andere Stimmen bei verstärktem Winde in die Höhe gehen. Diese Eigenthümlichkeit nun bedingte einen gewaltigen Fortschritt der verjüngten Orgelbaukunst. Man führt ihnen in neuen Orgeln durch eine besondere Vorrichtung einen höhern oder niedern Windgrad zu und kann hierdurch für diese Register, vermittelst eines auf der rechten Seite des Pedals angebrachten Fusstritts, vom leisesten Hauche bis zur vollen Stärke derselben ein *crescendo* und *decrescendo* bewirkt werden, wie es mancher Leser an einer sogenannten Harmonika bewundert haben mag. Auch die Flügelthüren wendet man noch an, um auch mit den übrigen Stimmen, bei jedem Zusammenklange, ein *piano* und *forte* auf einer beliebigen Stufe festzustellen. Somit ist die Orgelbaukunst der Art fortgeschritten, dass das Instrument nicht nur mit voller Tongewalt, sondern auch durch feine Schattirung an Klangfarbe und Stärke zu wirken im Stande ist, was namentlich bei rechtem Wechsel und geschickter Handhabung den grössten Erfolg sichert. *K.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Der 10jährige Pianist Fritz Gernsheim aus Worms spielte vor einigen Tagen im Theater C. M. v. Weber's Concertstück und in der musikalischen Gesellschaft Mendelssohn's *Rondo capriccioso* und bekundete ein ganz ausserordentliches Talent. Derselbe wird hier ein Concert geben, wo wir dann Veranlassung haben werden, ausführlicher über ihn zu berichten.

Am 2. und 3. d. M. fand die Prüfung in der Rheinischen Musikschule statt, welche die erfreulichsten Beweise der Fortschritte der Zöglinge lieferte. —

Im Vaudeville-Theater wurde am 5. Shakspeare's „Sommernachtstraum" mit der Musik von Mendelssohn sehr gut aufgeführt.

---

* Cöln. Dienstag d. 6. April hatte die Direction der Rheinischen Musikschule ein Prüfungsconcert im Casinosaale veranstaltet, eine Einrichtung, welche, wenn sie gehörig gehandhabt und geleitet wird, ohne Zweifel zweckmässig und von Nutzen für den Ruf der Anstalt, sowie für die Anregung der Schüler ist. Natürlich darf man an die Productionen, wie

bei allen Schulprüfungen, nur den Maassstab relativer Kritik legen und es ist dabei mehr das Ganze, d. h. die Anstalt selbst, als das Einzelne, nämlich die wirklichen Leistungen, in's Auge zu fassen. Von diesem Standpunkt aus dürfte wohl der Grundsatz aufzustellen sein, dass das Programm eines Prüfungsconcerts nicht ein und dieselben Zöglinge des Instituts zwei- oder gar drei- und viermal vorführen müsse, sondern vielmehr so viele und so verschiedene Schüler der ersten Klassen als eben die Zeit erlaubt, und dass diese Zeit durch den Vortrag kurzer Musikstücke gewonnen werde. Dadurch wird es möglich, mehrere Schüler an das öffentliche Auftreten zu gewöhnen und zu regem Fortschritt anzuspornen, und, was die Hauptsache ist, das ganze Wirken der Anstalt auf die verschiedenen Anlagen und Eigenthümlichkeiten der Zöglinge besser zu überschauen. — Das Concert lieferte den erfreulichen Beweis von zum Theil recht bedeutenden Fortschritten, zu denen wir auch besonders zählen, dass es bereits möglich geworden ist, einen Sinfoniesatz (Beethoven *C dur*) mit einem fast nur aus Schülern des Conservatoriums zusammengesetzten Orchester recht artig auszuführen. Dass auch zwei oder drei Compositionsversuche von Schülern der Anstalt aufgeführt wurden, wollen wir gerade nicht missbilligen: lässt man es aber zu, so muss auf die technische Ausführung derselben die grösste Sorgfalt gewendet werden, damit diese entweder die Mängel derselben verdecke, oder die Vorzüge auch in das verdiente Licht stelle. Bei mangelhafter Ausführung wird die Sache doch gar zu dilettanten- und gesellschaftsartig und scheint dem Ernst einer musikalischen Unterrichtsanstalt nicht angemessen zu sein. Von den Einzelleistungen verdient der Vortrag eines Violinsolos von Vieuxtemps durch Herrn Heinrich Hartmann lobenswerthe Erwähnung: auch das Clavierconcert von Mozart *B dur* (Fräul. Gartz) und Mendelssohn's *Allegro brillant à 4 mains* (Fräul. Scholl und Hr. Hülle), sowie die Flöte und die Trompete der noch sehr jugendlichen Schüler (Hrn. De Jonge und Auweiler) erwarben mit Recht Beifall — nur war das Flötensolo zu lang und das Trompetensolo eine sehr matte Composition. Die dreistimmigen Chöre von F. Lachner für weibliche Stimmen machten einen sehr befriedigenden Eindruck: der Sologesang war fast nur durch Fräul. Thoien vertreten, deren schöne Stimme bei fortgesetzter sorgfältiger Ausbildung zu den besten Erwartungen berechtigt.

Am 7. d. M. gab Hr. Concertmeister Fr. Hartmann eine Soirée, welche einen der genussreichsten Abende bildete, die wir in musikalischer Hinsicht diesen Winter gehabt haben. Ein Doppelquartett von Spohr wurde vortrefflich ausgeführt: zwei Marschner'sche Lieder trug Hr. Koch mit grossem Ausdruck vor, worauf ein ganz aussergewöhnliches und äusserst effektvolles Musikstück folgte, ein Concert von J. S. Bach für zwei Klaviere mit Quartett-Begleitung, von den Hrn. Franck und Reinecke mit einem Glanze vorgetragen, der wie reines Gold im Vergleich zu der flitternden Folie der neuern Salonstücke leuchtete. Das Concert, namentlich der erste und letzte Satz, machte einen ausserordentlichen Eindruck auf das sehr zahlreich versammelte Publikum. Nach einem italiänischen Duett für Sopran (Fräul. Thelen) und Tenor (Herr Koch) von Carafa (?) beschloss ein meisterhafter Vortrag der Sonate für Piano und Violine (die Herren Reinecke und Hartmann) in *Es dur* von Beethoven den Abend. Trotz des vielen Schönen, was bereits gegeben, war dies doch die Krone von Allem; beide Künstler übertrafen sich selbst, namentlich hat uns das vortreffliche Spiel des Herrn Reinecke fast noch nie so tief ergriffen, wie an diesem Abend, es war eine wundervolle Phantasmagorie, welche die Geistergestalten der Beethoven'schen Ideen in Tönen an uns vorüber führte.

Der berühmte Virtuose auf dem Holz- und Strohinstrument, Herr Jacob Ehan aus Wilen, ist hier und wird sich nächstens hören lassen. Wir haben seine ausserordentlichen Leistungen vor einigen Jahren bewundert und können sie als etwas höchst Interessantes und Eigenthümliches empfehlen.

Basel. Der berühmte Violinspieler Ernst gab hier am 21. März sein erstes Concert; der Enthusiasmus, welcher sein ausgezeichnetes Spiel erregte, war ausserordentlich. Dem Verlangen, noch mehrere Concerte zu geben, konnte Ernst nicht entsprechen, da er bereits in Zürich, St. Gallen, Bern und in den Hauptstädten der Schweiz erwartet wird.

Prag. Frau Sontag feierte auch hier wahre Triumphe: in einem Concerte für die Armen fiel ihr ein Blumenregen zu Füssen und der Beifall steigerte sich nach jeder Nummer. Der Kaiser Ferdinand und die Kaiserin Maria Anna waren unter den Zuhörern.

Stuttgart. Unsere Sängerin Frl. Eschborn gefällt hier immer mehr, wozu ihre Ausdauer im Einstudiren von neuen Partien in jeder Beziehung berechtigt.

Leipzig. In dem Concerte, welches Robert und Clara Schumann am 14. März gaben, hörten wir von Schumann'schen Compositionen Ouvertüre zu Manfred, Ballade des Harfners aus Wilhelm Meister, die beiden Grenadiere, die Pilgerfahrt der Rose; Frau Schumann spielte das zweite Concert *(F-moll)* von Chopin, *Andantino* von Sterndale-Bennett, Lied ohne Worte von Mendelssohn und Saltarello von St. Heller.

Petersburg. Unsere musikalische Saison hat mit der letzten Aufführung der Oper „Sardanapal" von Alary ihr Ende erreicht; ein kaiserlicher Ukas verbietet jede Aufführung von Opern, welche nicht schon in Frankreich, England, Italien oder Deutschland gegeben wurden. Mit dem Sardanapal wurde eine Ausnahme gemacht, da der Kaiser dem jungen Componisten sehr wohl will; bei jeder Darstellung mussten mehrere Nummern wiederholt werden. Mario als Sardanapal, die Grisi als Myrrha haben sich selbst übertroffen; Ronconi, Formes und Tagliafico haben zu dem bewundernswerthen Ensemble beigetragen, mit welchem dieses Werk aufgeführt wurde; ein solcher Luxus in der Ausstattung ist bis jetzt in Petersburg noch nicht gesehen worden.

Wien. Die Vorstellungen der italiänischen Oper folgen schnell nacheinander. Don Pasquale gefiel wieder sehr; ein neues Ballet „Die Rosen-Königin" machte Fiasco. Die Pianistin Constanze Geiger gab ein Concert zum Besten des Denkmals von Kotzebue. Am 4. d. M. wurde zum Besten des Wittwen- und Waisen-Fonds Samson von Händel aufgeführt. — Der hiesige Männergesang-Verein hat einen Preis von 10 Dukaten für die beste Composition einer Messe für Männerstimmen ausgesetzt.

Der Geiger Otto von Königslöw, von dem schon mehrfach in diesen Blättern die Rede war, gibt noch fortwährend Concerte in Holland mit dem glänzendsten Erfolge. Ehrendiplome, Fackelzüge, Serenaden, sind die Auszeichnungen, durch welche man ihn zu ehren sucht. Vor allen übrigen Virtuosen zeichnet er sich namentlich durch die Wahl trefflicher Sachen aus, wie er denn auch ganz besonders in den Concerten von Spohr, Mendelssohn und Beethoven excellirt und gefällt. Er geht von hier zur Saison nach Baden. Mit ihm steht Fräul. Berthe Johannsen, die gefeierte Concertsängerin, am meisten in der Gunst des Publikums, welche sie sich gleich bei ihrem ersten Erscheinen im vorigen Winter im vollsten Maasse zu erringen und bis dahin zu erhalten wusste.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen:

	Thlr. Sgr.
Bennett, W. St., Geneviève. Romance pour le Piano	—„ 7½
David, F., Op. 33. Psalm für zwei Sopranstimmen mit Begl. des Pianoforte	—„10
Friedenthal, L., Op. 1. Charakterstück für das Pianoforte	—„20
Golinelli, S., Op. 57. Le Carneval de Bologne. Chanson pour le Piano	—„15
— Fantaisie romantique pour Piano	—„25
— Vittoria. Morceaux de Concert p. l. Piano	—„15
Graedener Carl G. P., Op. 7. Quintett f. Pfte., 2 Violinen, Viola und Violoncell	2„10
— Op. 15. Hebräische Gesänge für eine u. zwei weibliche Stimmen m. Begl. d. Pft.	—„20
Lumbye, H., Tänze für das Pianoforte	
Nro. 82. Christiane-Polka	—„ 5
„ 83. Azurine-Walzer	—„15
„ 84. Strahagem-Marsch	—„ 7½
„ 85. Tamino-Polka	—„ 7½
„ 86. Manoeuvre-Polka	—„ 7½
„ 87. Rosalie-Polka	—„ 5
Mendelssohn-Bartholdy, F., Scherzo aus der Musik zum Sommernachtstraum, für Flöte (oder Violine) und Pianoforte., eingerichtet von W. Speidel	—„25
Schumann, R., Op. 92. Introduction und Allegro appassionato. Concertstück für das Pfte mit Begl. des Orchesters	3„—
— Dasselbe ohne Orchester	1„10

Neue bemerkenswerthe Musikalien,

welche so eben erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen sind:

Beethoven, Scherzo de la 7 Sinfonie. Op. 92. pour 2 Pftes. à 8 mains 1¼ Thlr. Chopin, 2 célèbres Nocturnes. Op. 32. p. Violon avec Pfte. p. Grünwald à 12½ u. 17½ Sgr. Curschmann, Willkommen du Gottes Sonne. f. Alt. Op. 3. 7½ Sgr. Damcke, 3 Airs nationaux variés p. Pfte. Op. 21. à 17½ Sgr. Ehlert, Fantasie f. Pfte. Op. 17. ⅔ Thlr. Klavierstücke zu 4 Händen. Op. 18. ⅚ Thlr. Lieder u. Studien f. Pfte. Op. 20. ⅚ Thlr. Gumbert, 4 Lieder und Gesänge f. Bass od. Bariton. Op. 46. ¾ Thlr. Händel, Celebre. Rec. ed Aria nel'Ezio p. Basso. 10 Sgr. Ad. Henselt, 6 Transcriptions faciles d'Oberon, Freischütz, Euryanthe et Nicolai Marche p. Pfte. p. Wagner à 5—15 Sgr. Kücken, Vaterlandslied f. 4stim. Männergesang. Op. 36. III. 20 Sgr. Kücken, Sängergruss f. 4stim. Männergesang. 36. VII. 12½ Sgr. Kullak, Illustrations russes p. Pfte. Op. 65. ½ Thlr., dito Op. 66. ⅔ Thlr. Saltarello di Roma à 4 mains Op. 49. 17½ Sgr. Kunze, Eine Klubsitzung, heiteres Männerquartett mit Soli. Op. 11. 1 Thlr. Nationallied Nro. 17 B. Andreas Hofer. f. 1 Singst. 5 Sgr. Nro. 36. Kosackenlied. 5 Sgr. Offenbach, 3 grands Duos concert. p. 2 Violoncelles. Op. 34. 1⅚ Thlr. Musette p. Violon av. Pfte. Op. 24. 17½ Sgr. Prinzessin v. Preussen K. H., Preuss. Armeemarsch. arr. in d. v. Heeringen'schen Notensystem f. Pfte. 7½ Sgr. Rosenhain, Lied-Etude f. Pfte. Op. 35 A 12½ Sgr. Schulz, Sonate non difficile p. Pfte. Op. 2. 17½ Sgr. Schäffer, Ermahnung an alle Christenheit f. Bass. Op. 39. 17½ Sgr. Gespenstergeschichte f. 1 Singst. Op. 15. 12½ Sgr. Komus Nro. 55—56. Vater Sirigelack, Hupp Mariannchen à 7½ Sgr. Thümmel u. Roquette, 7 Lieder im Volkston f. 1 Singst. Lf. II. ½ Thlr. 2 Volkslieder: Stille Nacht heilige. Wie sie so sanft ruh'n f. 1 Singstim. 5 Sgr. Weber, Freischütz; neuer zum 1 Mal vollst. Klavierauszug ohne Worte. 8⅓ Thlr. Sextett Nro. 16 A. 7½ Sgr. Weber, 8 Pièces p. Pfte. à 4 mains. Op. 60. 2 Lfr. à 1⅙ Thlr. Neue corr. Ausg. Freischütz f. 1 Flöte. 20 Sgr. Wehle, Auf Flügeln des Gesanges v. Mendelssohn Caprice f. Pfte. Op. 19. ⅔ Thlr. Wehle, La pauvre Mendiante p. Piano. Op. 22. 22½ Sgr. Weiss, Erheiterung für die Jugend, 12 Volkslieder f. Pfte. Op. 27. 2 Lief. à 17½ Sgr.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhdlg.

Bei **C. Weinholtz** in Braunschweig erschien und ist durch jede Musikhandlung zu beziehen:

Volkslieder-Album. Im leichten Stile für's Pianoforte übertragen von D. Krug. Op. 54. Heft 1—12. Preis in einem Hefte 1 Thlr. Einzeln:

Nro.	Titel	Preis
Nro. 1.	Einsam bin ich, nicht alleine	5 Sgr.
„ 2.	Nach Sevilla	5 „
„ 3.	Vater ich rufe dich	5 „
„ 4.	Freudvoll und leidvoll	5 „
„ 5.	Des Sommers letzte Rose	5 „
„ 6.	Das Dreigespann	5 „
„ 7.	Steh' ich in finst'rer Mitternacht	5 „
„ 8.	So viel Stern am Himmel steh'n	5 „
„ 9.	So leb denn wohl du stilles Haus	5 „
„ 10.	's Mailüfterl	5 „
„ 11.	Das Bild der Rose	5 „
„ 12.	Ruck, ruck Mädele	5 „

Dasselbe mit Begleitung von Violine oder Violoncello. Preis in einem Hefte 2 Thlr. Einzeln jede Nummer 10 Sgr.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 94. **Cöln,** den 17. April 1852. **II. Jahrg. Nro. 42.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Musikalisches Leben und Treiben
in
Paris.

Von Prof. L. Bischoff.

I.

Ich glaube den folgenden Mittheilungen, die sich über die gegenwärtigen Zustände der Musik in Paris verbreiten sollen, keine Ueberschrift geben zu können, die dem Wesen der Sache mehr entspräche, als die gewählte: denn neben einem in hohem Grade anregenden, ja begeisternden wirklichen Kunstleben gewahren wir dort, wenn es uns einigermaassen vergönnt wird, hinter die Coulissen zu schauen, auch ein unkünstlerisches, auf nichts als Speculation und Zeitungslärm berechnetes Treiben, das oft in eine Wettjagd ausartet, welche den ehrlieben Künstler, der nun einmal nichts als seine Muse anbeten will, zu Tode hetzt. Ein mehrwöchentlicher Aufenthalt in der Hauptstadt Frankreichs hat mir Gelegenheit verschafft, mit eigenen Augen zu sehen und mit eigenen Ohren zu hören, und was ich aus den gesammelten Beobachtungen und Wahrnehmungen meinen Lesern mittheile, macht wenigstens darauf Anspruch, überall den Ausfluss eines selbstständigen Urtheils zu sein. Allerdings ist es nicht leicht, sich ein solches zu bilden, namentlich für uns Deutsche, die wir den Fremden und besonders den Franzosen gegenüber in Hinsicht auf Kunst gar leicht in's Aeusserste fallen und uns entweder vom Erstaunen und Bewundern erdrücken, oder, was bei unseren Kritikern *par excellence* noch häufiger der Fall ist, von vorgefasster Meinung und vermeinter idealistischer Richtung, auch wohl übertriebenem Patriotismus, zu schiefen Ansichten und ungerechtem, anmaassenden Absprechen hinreissen lassen. Ich habe mich bestrebt, den unbefangnen Sinn für das Schöne und Gute von allen äussern Einflüssen unberührt zu halten, an nichts mit einem Vorurtheil weder dafür noch dawider heranzutreten, und mir diejenige Freiheit des Geistes zu bewahren, welche es uns allein möglich macht, den Eindruck des Augenblicks auf Gefühl und Verstand wirken und walten zu lassen. Freilich wird mir eine gewisse kritische Schule vorwerfen, ich schriebe „tendenzlos", und darin hat sie vollkommen Recht: ich gestehe sehr gern und freue mich dessen, dass ich bei Betrachtung oder Anhörung eines Kunstwerks niemals die Tendenzbrille oder den Tendenztrichter auf- oder ansetze: ich beschaue gern jedes Ding in s e i n e m Lichte, nicht in demjenigen, das i c h ihm verleihe; denn bei dem letztern Verfahren begegnet es den Tendenzrittern gar zu leicht, dass sie ein ärmliches Unschlittstümpfchen für eine leuchtende Fackel halten. Es ist ganz verkehrt, jedes Kunstwerk oder jede Kunstleistung von einem bestimmten Standpunkte aus zu beurtheilen, der überall derselbe bleibt: jedes Kunst-Objekt hat dem Betrachter oder Anhörer gegenüber ein subjektives Recht, welches man anerkennen und achten muss, und eine absolute Kritik ist überhaupt ein Unsinn.

Wenn man über musikalische Zustände in Paris berichten will, so muss wohl diejenige Anstalt, welche wie eine Art von akademischer Facultät die hauptsächlichste Leitung der musikalischen Studien in ganz Frankreich in Händen hat, zuerst erwähnt werden, und das um so mehr, weil sie sich nicht bloss auf Theorie und Unterricht beschränkt, sondern zugleich in ihren praktischen Leistungen, wenigstens für die

Concertmusik, als Musteranstalt gilt. Wir sprechen also zunächst vom Conservatorium der Musik.

Diese Anstalt, deren officieller Titel *Conservatoire de Musique et de Déclamation* ist, hat zwar ihr politisches Prädikat oft gewechselt, erst *royal* geheissen, dann *national*, dann *impérial*, darauf von 1815 an Wiederholung der Reihe, in welcher sie jetzt bis zum *national* gekommen ist und wiederum dicht vor dem *impérial* steht, allein sie ist stets Staatsanstalt geblieben, von jeder Regierung und unter allen Verhältnissen nicht bloss unterstützt, sondern als nothwendiger Bestandtheil derjenigen Unterrichts- und Bildungsmittel, für welche der Staat zu sorgen verpflichtet ist, anerkannt, und mit einer Freigebigkeit ausgestattet, von welcher man in keinem andern Lande der Welt eine Ahnung hat, wenn es sich um Kunstinstitute handelt.

Schon die Räumlichkeiten geben eine Vorstellung von dem Grossartigen der Anstalt: die grossen Höfe eines palastähnlichen Gebäudes sind von einer Reihe von Sälen und Studienzimmern umgeben, die alle nach mehrern Corridors hin ihre getrennten Eingänge haben. Im rechten Flügel befindet sich ein Theater mit drei Reihen Logen, auf welchem die Concerte, die Orchesterübungen und die Versuche der Schüler in jeder Art von dramatischen Vorstellungen aufgeführt werden. Die Bibliothek nimmt mehrere Säle ein; auf dem andern Flügel befinden sich die Wohnungen der verwaltenden Beamten und ihre Bureaus. Der Name der Anstalt zeigt schon, dass sie nicht bloss eine Schule der Musik im ausschliesslichen Sinn, sondern auch eine Schule der Declamation ist, und zwar der Declamation in der weitesten Bedeutung des Worts, das heisst geradezu eine Theaterschule.

Nach den Mittheilungen, die mir der Generalsecretär des Instituts Herr von Beauchesne auf sehr freundliche Weise gemacht hat (es giebt überhaupt keine Stadt, in welcher der Fremde, der sich belehren will, ein bereitwilligeres Entgegenkommen findet, als in Paris) ist die Anstalt im Jahre 1784 gegründet, aber nur als Gesangschule, *Ecole de Chant*, durch ein Dekret Ludwigs XVI. vom 3. Januar, welchem am 1. April desselben Jahres schon die Eröffnung unter der Direction des besonders auch durch seine Kirchencompositionen berühmten Gossec folgte. Seit dem 18. Juni 1786 kam der Unterricht in der *Déclamation dramatique* hinzu, und im dritten Jahr der Republik bekam die Anstalt durch Beschluss vom 3. August 1795 den Namen *Institut national de Musique et de Déclamation*, und erhielt im Wesentlichen die Organisation, welche sie noch hat, so dass auch der Instrumental-Unterricht darin aufgenommen wurde. Sie verdankte diese neue Vergrösserung hauptsächlich den Bemühungen Sarrette's, welcher in dem genannten Jahre an ihre Spitze gestellt wurde und bis 1816 Director derselben blieb. Ausgezeichnete Lehrer neben ihm waren *Catel* und *Cherubini*. Im Jahre 1816 fand wieder eine Umgestaltung und Erweiterung statt, welche durch *Cherubini*, der vom 1. April 1822 bis 8 Februar 1842 die Directorstelle bekleidete, vollendet wurde und seitdem unter *Auber's* Leitung bis jetzt fortbesteht. Am meisten der Veränderung unterworfen war die Unterrichtsabtheilung für die theatralischen Studien: unter Karl dem X. wurde sie im Jahre 1828 aufgehoben, nach der Julirevolution 1830 zwar wiederhergestellt, jedoch schon 1831 aus Nachgiebigkeit gegen geistlichen Einfluss wieder unterdrückt, bis sie 1836 von neuem in ihre Rechte trat, die denn seitdem weiter keine Anfechtung erlitten haben.

In dieser Kunstanstalt erhalten gegenwärtig sechshundert Zöglinge beiderlei Geschlechts unentgeltlich Unterricht; diesen ertheilen fünfundsiebzig Professoren und sechs Repetitoren, welche sämmtlich vom Staate besoldet sind. Ausserdem besteht ein Pensionat für vierundzwanzig Zöglinge männlichen Geschlechts, welche in dem Gebäude des Instituts nicht nur den Unterricht, sondern auch Wohnung, Kost und alle übrige Bedürfnisse frei haben. Mit dem Conservatorium in Verbindung bestehen unter der Generalinspection eines Professors desselben (gegenwärtig des Herrn Batton) bis jetzt sechs Vorbereitungsanstalten, (*Succursales du Conservatoire*) in der Provinz, ebenfalls vom Staate gegründet, die Musikschulen zu Lille (seit dem 20. Dec. 1826), Toulouse (25. Mai 1840), Marseille (30. Mai 1841), Metz (16. Aug. 1841), Dijon (15. März 1845) und Nantes (1. Sept. 1846). Ehre einem Volke, bei welchem der Sinn für künstlerische Ausbildung in solchem Grade durchgedrungen ist und die öffentliche Meinung den Aufwand der Staatsmittel für die Erziehung zur Kunst so gebieterisch heischt, dass jede Regierung, mochte sie monarchisch oder republikanisch, despotisch, konstitutionnel oder revolutionär sein, ihr volle Rücksicht trug und die Anstalt, welche sich jene Erziehung zum Ziele setzt, von Jahr zu Jahr förderte und vervollkommnete! Wie traurig sieht es in dieser Hinsicht in den deutschen Staaten aus, wo fast alle ähnliche Institute der Unterstützung der Regierungen entbehren und nur durch die Freige-

bigkeit von Musikfreunden und durch die Schulgelder der Zöglinge ein kümmerliches Leben fristen; wo weder in den Ministerien noch in den Kammern sich eine Stimme für die Nothwendigkeit solcher Kunstanstalten erhebt, und wo wir in den Gemeinderäthen mancher grossen Stadt alljährlich die unbedeutende Summe für musikalische Zwecke auf dem Büdget als überflüssige Luxusausgabe bekämpft sehen! Es ist hier nicht davon die Rede, was Frankreich überhaupt und im besondern das Pariser Conservatorium mit seinen Hülfsschulen im Vergleich zu Deutschland in der Musik leistet (wir kommen darauf zurück, wobei sich zeigen wird, dass die Resultate auch nicht so wegwerfend abzufertigen sind, wie dies öfter geschieht); sondern es kömmt hier allein in Betracht, welche Gelegenheit vom Staate den musikalischen und dramatischen Talenten geboten wird, sich zu entwickeln, und wie dieses in der That geschieht, das muss uns mit der grössten Achtung erfüllen. Diese wird sich noch steigern, wenn wir von der reichen Ausstattung der musikalischen Bibliothek des Conservatoriums sprechen werden, welche wohl unbedingt die erste in Europa ist. Zunächst wollen wir noch Einiges über die Lehrgegenstände und die innere Einrichtung der Anstalt sagen.

Das Ganze steht unter der Leitung eines Direktors, des Herrn Auber, dem für das gesammte Unterrichtswesen zwei Ausschüsse zur Seite stehen, in welchen er den Vorsitz führt. Ausserdem ernennt das Ministerium des Innern auch noch einen besondern Commissar der Regierung. Die Anstalt zerfällt in zwei Hauptabtheilungen, I. für die musikalischen und II., für die dramatischen Studien. Den leitenden Ausschuss für die I. Abtheilung (*Comité d'enseignement des études musicales*) bilden die Hrn. A. Adam, Halévy, Zimmermann, Ponchard, Girard, Ambr. Thomas und Meyerbeer als *suppléant*. In dem II. Ausschuss (*Comité d'enseignement des études dramatiques*) finden wir u. A. die Namen Scribe, de Bauchesne und die Schauspieler vom *Théâtre français* Samson und Prevot. — Hector Berlioz ist Oberbibliothekar; das Pensionat hat auch seinen besondern Vorsteher.

I. In der Composition, dem Contrapunkt und der Fuge unterrichten 4 Professoren (unter ihnen Halévy und Adam) — in der Harmonielehre 2 (A. Elwart) — im Partitur- und Generalbassspielen 4 — in der Vocalmusik 25 Lehrer, nämlich 23 Professoren und 2 Repetitoren, und zwar 1) im Solfège für Herrn 5 Prof. und 2 Repetitoren, für Damen 7 (dabei 6 Lehrerinnen); 2) im eigentlichen Sologesang 8 (u. A. Ponchard, Bordogni, Panseron, Giuliani und Frau Damoreau-Cinti); 3) im Chorgesang für Herrn 1 Prof., für Damen 1 und für gemischten Chor 1 (Herr Batton).

Daran schliesst sich die Unterrichts-Abtheilung für „lyrische Declamation“, welche schon in die dramatischen Studien übergreift, indem unter jenem Namen Alles begriffen wird, was zur Ausbildung eines Sängers oder einer Sängerin auf der Bühne gehört. Es sind damit ausser 2 *Accompagnateurs* 8 Professoren beschäftigt: für die ernste Oper 2, für die komische Oper 2, für Vaudeville (*Chant populaire*) 1, für mündlichen Vortrag (*lecture à haute voix*) 1, für Rollenstudium (*Etude des rôles* — ästhetische und dramaturgische Analyse und Auffassung) 1, für plastische Darstellung (*Maintien théatral*) 1. Im Ganzen sind also mit der vollständigen Ausbildung zum Gesang bis zum Auftreten auf der Bühne 31 Professoren und 4 Repetitoren und Begleiter beschäftigt.

Im Bereich der Instrumentalmusik unterrichten auf der Orgel 1 Lehrer, dem Piano im Ganzen 12, und zwar 5 (wobei 3 Damen) in den Fingerübungen, 6 (u. A. Zimmermann, H. Herz, Madame Farrenc) im höhern Klavierspiel, und 1 im Zusammenspiel. Für die Harfe sind 1 Professor und 2 Repetitoren (wobei 1 Dame) angestellt — für Violine 4 (Alard, Massart, Girard, Guérin) — für Violoncell 2 (Franchomme und Vaslin) — für Contrabass 1, für Flöte 2 (Tülou), Hoboe 1 (Vogt), Clarinett 1, Fagott 1, Horn 2, Trompete 1, Posaune 1. Im Ganzen für Instrumentalmusik 30 Professoren und 2 Repetitoren. Orchesterdirector ist Girard.

II. Die eigentlich dramatischen Studien, welche sich bloss mit dem recitirenden Schauspiel beschäftigen, was unter dem Namen „*Déclamation spéciale*“ begriffen wird, werden von drei Professoren geleitet. Ein Fechtmeister ist auch bei dieser Abtheilung angestellt.

Dies wird genügen, um eine Uebersicht der Grösse der Anstalt und des reichhaltigen Unterrichts zu geben, der auf ihr ertheilt wird.

Die Aufnahme der Schüler hängt von Prüfungen und bei vorgerückteren von Concursen ab. Unter 10 Jahren und über 20 Jahren wird sie nur ausnahmsweise bei vorzüglichem Talent gestattet. Jede Lektion dauert zwei Stunden, die Zahl der Schüler der Classe mag klein oder gross sein. Die Unterrichtsstunden sind von 9 bis 11, von 11½ bis 1½ und von 2 bis 4 Uhr (bekanntlich speist man in Paris erst von fünf Uhr an zu Mittag).

Von den Vorschriften über die innere Polizei dürfte vielleicht manche interessant sein und hie und da Nachahmung verdienen. Die Herren Lehrer sind gehalten pünktlich zu erscheinen; sie unterzeichnen bei ihrer Ankunft im Schulgebäude eine Präsenzliste, welche von dem Klassenaufseher, einem besondern Beamten der Anstalt, eine Viertelstunde nach dem Anfang jeder Unterrichtsperiode, also ¼ nach 9 Uhr u. s. w. auf die Amtsstube des Directors gebracht wird. Alle Stunden, welche nicht durch Krankheitsfälle versäumt sind, müssen im Laufe des Monats nachgegeben werden. Die Lektion muss während der zwei Stunden unter alle Mitglieder der Klasse mit so viel Gleichheit als möglich vertheilt werden. Halbjährlich wird von jedem Professor ein schriftlicher Bericht über die Fortschritte u. s. w. eines jeden von seinen Schülern dem Direktor eingereicht. Die Schüler sind einer strengen Controle unterworfen; alle ohne Ausnahme müssen zu den symphonistischen, dramatischen oder Gesangübungen mitwirken, so oft sie dazu bestellt werden und dürfen in den Proben nicht fehlen. Wiederholte Vergehen gegen die allgemeinen Anordnungen ziehen die Verweisung von der Anstalt nach sich. Die Schülerinnen können von Verwandten oder Domestiken bis in die Classen begleitet werden, auch hat *eine* Person von den Eltern oder der Verwandtschaft das Recht, der Unterrichtsstunde selbst beizuwohnen; für die Abholenden ist ein Wartesaal in dem Flügel des Gebäudes bestimmt, in welchem die Unterrichtszimmer für die weiblichen Zöglinge liegen. Ein Fremder darf ohne Erlaubniss des Directors und des betreffenden Lehrers nicht hospitiren.

Die Bibliothek des Conservatoriums ist eine ganz besondere Zierde der Anstalt, um so mehr, da sie nicht bloss den Zöglingen, sondern dem ganzen Publikum zu Statten kömmt. Denn sie ist *täglich* (mit Ausnahme des Sonntags) von 10 bis 3 Uhr für Jedermann offen, ohne dass es einer Empfehlung oder einer andere Legitimation bedarf, als derjenigen einer anständigen Kleidung. Die geschriebenen Cataloge liegen offen, und mit der grössten Bereitwilligkeit wird jedes Werk, sei es Manuscript oder gedruckt, ins Lese- und Copirzimmer gebracht, wo Pulte zum Daraufstellen der Musikalien, Tische, Stühle und Schreibzeug zu Diensten stehen. Es hindert einen kein Mensch, die seltensten handschriftlichen Partituren älterer Meister zu excerpiren oder *ganz abzuschreiben*; an die so lächerliche Eifersucht auf den Alleinbesitz einer Rarität, einer sonst nicht vorhandenen Composition u. dgl. ist nicht zu denken, sondern Alles wird dem eigentlichen Zwecke einer Bibliothek, die Schätze derselben zum Gemeingut der Wissenschaft und Kunst zu machen, untergeordnet. Auch das Entleihen von Werken ist gestattet und stösst nicht auf grosse Schwierigkeiten: man bescheinigt in einem Register die Empfangnahme und diese Quittung wird von dem Director, dem Administrateur der Anstalt, und dem Bibliothekar oder deren Stellvertretern gegengezeichnet.

Die Bibliothek zählt nahe an 10,000 Bände, wobei etwa 2000 wissenschaftliche, die übrigen aber musikalische Werke in geschriebenen, gedruckten und gestochenen Noten sind. Wir fanden hier an *theoretischen* Werken (sogenannten Schulen): 1) für Kirchen und Choralgesang 14 (dabei fehlten die deutschen Werke von Häuser, Winterfeld, Becker u. s. w. keineswegs); 2) für Solfeggien 124!; 3) für Gesang und Vocalisation 81 — zusammen für Gesang 219; 4) für Harmonielehre, Compositionslehre, Geschichte der Musik 524; 5) für das Studium der Violine 45, des Alts 3, des Violoncells 26, des Contrabasses 8; 6) für das Klavierspiel 192! u. s. w. Dabei kann man vom Pindaros an (in der Ausgabe von Böckh, deren erster Theil bekanntlich die werthvollen Abhandlungen über Metrik und griechische Musik enthält) über Plato, Aristoteles, Aristoxenos, Euclides, Gerbert, Martini, Bach, Fux, Matheson, Burney, Forkel, bis zu von der Hagen's Minnesingern, Gottfr. Weber, Dehn, Marx, Lobe, ja bis zu Baslers „Reisekarte ins Reich der Töne" herabsteigen. Unter den mehr als 3000 Partituren findet man eine Menge werthvoller Werke der alten Italiener und Niederländer, dann z. B. sämmtliche Opern von Händel in geschriebenen Partituren, eben so die von Pergolese, von Lulli, Rameau und so fort, bis auf die neueste Zeit. Wahrlich, wenn man hier einige Tage arbeitet, so wandelt einen unwillkürlich die Lust an, eine Geschichte der Musik aus dem ächten Quellenstudium zu schöpfen und einige Jahre seines Lebens der Herstellung eines solchen Werkes zu widmen!

Was übrigens eine solche Musikalien- und Büchersammlung mit einer solchen liberalen Einrichtung zur Benutzung für jeden Musikstudirenden für einen unschätzbaren Werth hat, leuchtet ohne weitere Ausführung ein und ist allerdings einer von den Vortheilen der Centralisation.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Berlin. Der k. Kammerherr von Hülsen ist definitiv zum General-Intendanten der königlichen Schauspiele ernannt worden. — E. K. (ossak), der musikalische Referent der constitutionellen Zeitung, fertigt einen oeberufenen Recensenten folgendermassen ab: „Die Theatermusik im 3. Akt der „Euryanthe“ ging für den sehr schwierigen Umstand der Trennung der Trompeten auf der Bühne von den übrigen Instrumenten hinter der Scene sehr gut und wenn sich ein hiesiger Musikalienhändler in seinem Blatte bei der ersten Aufführung erlaubte, das Gegentheil zu behaupten, so hat er dasselbe künstlerische Recht zu seinem Urtheil, als die Leute, welche mit Häringen handeln, auf den Titel von Ichthyologen“. — Der geschätzte Basssänger Salomon ist auf weitere fünf Jahre hier engagirt — Fräul. Kroll wird ihre Sommerbühne am 15. Mai eröffnen.

Berlin. Emil Naumann wird, nachdem er seine *Missa solemnis*, über deren Aufführung auch in Ihrem Blatte günstig berichtet wurde, vollendet hat, auch ein Oratorium „Judith“ schreiben, um dann sich auf die eigentlich dramatische Musik zu werfen. Daran thut der Componist wohl; denn wie wir auch den Kirchenstil als edle Palästra für den nach den höchsten Zielen strebenden Künstler schätzen und anerkennen; wie wir auch die grossen Kirchencomponisten der Vergangenheit auf's Höchste verehren: so ist es doch nicht jeder Zeit gegeben, in denselben Gebieten thätig zu sein Wir haben nicht mehr die schlichte grossartige Gesinnung jener alt-katholischen Heroen, noch auch die herbe, denkmächtige, glaubenskühne Energie der grossen protestantischen Meister, die mit den schwierigsten Harmoniegängen rangen, wie einst der Erzvater mit Jehovah Auch selbst Mendelssohn's eigenthümliche Auffassung, die mehr reflectirend in der Weise eines edlen, aber durchaus modernen Geistes über die christlichen Anschauungen sich verbreitete, hatte nur für den einen Meister Geltung und muss bei Nachahmern zur Carrikatur werden. Wie aber gerade die Neuzeit mit heisser, wenn gleich oft irregehender Sehnsucht danach ringt, den göttlichen Geist in allem diesseitigen Leben zur Erscheinung zu bringen: so mag auch die heutige Kunst ihre höchste Aufgabe darin finden, das Walten des Gottesgeistes im grossen Menschenleben würdig darzustellen, — und da bleibt der dramatischen Kunst noch eine mächtige, tief greifende Aufgabe zu lösen.

***

Hamburg. Der Enthusiasmus für die Sontag ist auch hier zu einer gewaltigen Höhe gestiegen. Wir haben jedoch hier die grossstädtische Sitte, dass das übermässig Gefeierte auch auf der Stelle Gegenstand heiterer Parodie wird. So spielt man gegenwärtig in der Vorstadt Skt. Pauli mit vielem Beifall: „Eine Gastrolle der Henriette Montag“, Posse in 2 Akten mit einem Vorspiel „Henriette auf dem Lande“.

Rudolf Willmers hat in den letzten Wintermonaten besonders in Holland seinen Ruhm vermehrt. Er hat zu Amsterdam 3 Mal in *Felix Meritis* gespielt und ausserdem 2 öffentliche Concerte gegeben, in Rotterdam ist er 5 Mal aufgetreten, dann in mehreren Städten, wohin er Einladungen erhielt, und zuletzt hat er im Haag bei Hofe gespielt, wo ihm vom Könige die ehrenvollste Anerkennung geworden ist. — Von Holland ging er nach Hannover, wo er zwei sehr besuchte Concerte im Hoftheater gab und darauf eine Einladung bei dem Könige erhielt. Augenblicklich befindet er sich in Hamburg.

Mannheim, den 19 Febr. Eine, zwar nicht grosse, aber durch ihre Liebe und Thätigkeit für die Sache achtbare Anzahl hiesiger Kunstfreunde, denen sich auswärtige auf die erste Anfrage hin angeschlossen haben, beabsichtigen: unter der Benennung „Deutsche Tonhalle“ eine freie und offene Einigung mit noch recht Vielen im deutschen Vaterlande zu gründen, im ausschliesslichen Zweck jeweiliger Preisausschreiben, abwechselnd für Gesang- und Instrumental-Musik jeder Gattung, wozu denn natürlich allgemeine Theilnahme nöthig ist Die vorerst nöthigen Bedingungen sind folgende: Jeder Theilnehmer leistet für's Einzeichnen als Mitglied der Tonhalle $1/3$ Thaler, was nur auf ein Jahr verpflichtet, und jährlich $1/3$ Thaler, als Beitrag zu ihrer Unterhaltung, damit die Theilnahme an derselben recht allgemein werden kann *) Diejenigen geehrten Herausgeber deutscher Zeitungen, welche bei unmittelbarem Empfang Dieses so gefällig sind, durch einige Zeilen ihre Zusage zu ertheilen: dass sie Anzeigen der Tonhalle kostenfrei in ihre Blätter aufnehmen werden, sind durch diese bedeutende Förderung der Sache an sich Mitglieder des Vereins. Jedes Mitglied hat in den betreffenden Fällen Stimmrecht und die Befugniss: Vorschläge zu machen und Anträge zu stellen. Die künftigen Preisaufgaben werden durch die Stimmenmehrheit der Mitglieder aus den von der Verwaltung der Tonhalle jeweils vorzuschlagenden bestimmt Betreffende Zusendungen wolle man mit der Aufschrift: „Der Deutschen Tonhalle O 3 Nr. 10“ postfrei hierher richten. Einen Preis oder eine besondere Belohnung kann nur ein sich bewerbender deutscher Tonkünstler erhalten Die Preisrichter werden durch die jedesmaligen Preisbewerber nach Stimmenmehrheit erwählt. Hiernach wird es keinem vaterländischen Kunstgesinnten, welcher sich selbst für die Sache entschliesst, schwer fallen, Freunde, Kunstgönner, Gesellschaften, Vereine, Künstler und Kunstanstalten dafür bereit zu finden, auch durch das Mittheilen dieser Einladung in andere Kreise werkthätig zu sein. Dr. Bernetti, O.-G.-Anwalt; Bensinger, prakt. Arzt; Dr. K. A. Meyer; L. A. Bassermann; K. Ferd. Heckel; Wedekind, O.-G.-Anwalt; A. Schüssler, derzeitiger Schriftführer.

Karlsruhe. Der Bau unseres neuen Theaters reift immer mehr einer herrlichen Vollendung entgegen und wird ein würdiges Denkmal des Ruhms für den Meister desselben, den Oberbaudirektor Hübsch bilden. Die Maschinerien werden nach Mühldorfers Angaben gefertigt. Unser Capellmeister Strauss, welcher im März lebensgefährlich erkrankt war, ist auf dem Wege der Besserung.

In Wien hat im März die italienische Opernsaison begonnen, Lucrezia Borgia, Don Pasquale, und Verdi's Macbeth eröffneten den Reigen. Der treffliche Bassist und Darsteller de Bassini, der Tenor Fraschini mit herrlichem Metall in der Kehle, aber hölzernem Holz in den Armen und Beinen, der humoristische Scalese und die Primadonna Moray, eben erst aus Petersburg zurückgekommen, sind die Sterne. Auch die Medori und Demerin sind vorzügliche Sängerinnen. Die Albertini ist noch nicht aufgetreten.

*) Jede höhere Leistung wird die Tonhalle, als grössere Beihülfe, gerne empfangen und dankbar bescheinigen.

Der Männergesang-Verein zu Wien bestimmt

einen Preis von 10 St. k. k. Dukaten in Gold

für die von Preisrichtern als beste anerkannte Vocalmesse für Männerstimmen.

Die Bewerbung findet unter folgenden Bedingungen statt:

1) Muss die Messe für vier Männerstimmen ohne alle Begleitung berechnet sein, wodurch jedoch die stellenweise Mehr- oder Minderstimmigkeit nicht ausgeschlossen ist, und soll folgende sechs Stücke in der angegebenen Zusammenstellung enthalten, als 1) *Kyrie*, 2) *Gloria*, 3) *Credo*, 4) *Sanctus* (mit „*Pleni*" und „*Osanna*") 5) *Benedictus* und 6) *Agnus Dei* (mit „*Dona nobis*") welche Stücke aus Gründen, die der hierortigen Kirchenordnung entspringen, vollkommen von einander getrennt sein müssen, und unter welchen das *Sanctus* mit seinen beiden Anhängen nur sehr kurz gehalten werden darf.

2) Soll deren Stil ein edler, erhabener, andachterweckender, aller Künstelei und Pedanterie barer, wahrhaft kirchlicher sein.

3) Die Compositionen müssen bis längstens 15. Juli d. J. in Partitur und einfachen Stimmen leserlich geschrieben, ohne Namensangabe des Componisten, jedoch mit einem Motto versehen, und unter Beifügung eines versiegelten Zettels, welcher innen den Namen und Wohnort des Componisten, aussen das frühererwähnte Motto enthält, unter der Adresse des Männergesang-Vereins (Stadt Rothenthurmstrasse, Nr. 727) franco eingesendet werden.

4) Der Männergesang-Verein, der hiebei nur die Förderung der Kunst im Auge hat, beansprucht kein anderes Recht, als das der ersten Aufführung des preisgekrönten Werkes.

5) Die Componisten jener, der als besten anerkannten Composition an Werth zunächstkommenden Messen werden ersucht werden, dem Vereine das Recht der Aufführung gegen ein Honorar von sechs St. Dukaten zuzugestehen.

6) Sollte nach dem Ausspruche der Preisrichter, welche später namhaft gemacht werden, kein Werk den obenangegebenen Bedingungen entsprechen, so wird der ausgeschriebene Preis nicht verliehen werden.

Wien am 1. März 1852.

(Eingesandt) Bromberg. Als Beweis, mit welchem fabelhaften Selbstvertrauen gewisse Virtuosen, nicht allein öffentlich sondern auch in Privatbeziehungen aufzutreten pflegen, mag folgende Kuriosität dienen, welche dem hiesigen Professor Grabe als Anerkennung für dargebrachte literarische Huldigungen beim Abschiede mit hoher Emphase eingehändigt wurde. Dieselbe schriftliche Erinnerung an eigne „Celebrität" wurde einer hiesigen hochstehenden Dame wörtlich in ihr Album geschrieben:

Bromberg le 16. August 1851.

„A Monsieur le Professeur Grabe (A Madame ***)

Souvenir de la part de Chev. **Antoine de Kontski**, Pianiste de S. M. le Roi de Prusse et de S. M. le Roi d'Espagne, Membre de l'Institut Pontifical de Ste. Cécile, honoré de la Médaille d'or pour le mérite dans les arts par S. M. le Roi de Prusse etc. etc. etc."

Dresden. Die in früherer Zeit hier so beliebt gewesene Oper „Sylvana", von C. M. v. Weber wird neu einstudirt und soll bald zur Aufführung kommen.

New-York. Es besteht hier seit diesem Winter eine deutsche philharmonische Gesellschaft, welche sich wöchentlich zu Vocal- und Instrumental-Aufführungen vereinigt. Ihr Gesangpersonal zählt etwa 60 Sängerinnen und Sänger. Sie hat jetzt auch eine Bühne errichtet und sie Ende Januar d. J. mit Lortzing's Czar und Zimmermann eröffnet. Die Oper wurde von lauter Dilettanten sehr gut gegeben und von dem Publikum, welches zum ersten Male eine Oper in deutscher Sprache hörte, mit Enthusiasmus aufgenommen. — Ole Bull ist hier angekommen, um Amerika auszubeuten.

Dem Pianisten Gottschalk, der gegenwärtig in Spanien reist, ist ein schlimmer Unfall begegnet. Beim Nachhausegehen aus seinem ersten Concert in Valladolid hat er durch einen unglücklichen Fall, bei dem er sich mit der rechten Hand stützen wollte, den kleinen Finger dieser Hand gebrochen. Die Aerzte haben jedoch die sichere Hoffnung ausgesprochen, dass der Bruch geheilt und der Finger gelenkig bleiben werde: allein die Kur fordert absolute Ruhe und voraussichtlich eine lange Zeit.

Der berühmte Hornist Vivier, der eine Kunstreise durch England gemacht, entzückt jetzt die grössern Städte des nördlichen Frankreichs, besonders durch sein „harmonisches" Horn, indem er auf bezaubernde Weise 2-, 3- und 4stimmig bläst.

Dresden, 1. April. Concert der Componistin Nina Stollewerk, Edle von Rosthorn aus Wien. Eine Frauenemancipation nach der Seite einer Kunst hin, welche der weiblichen Gefühlswelt so nahe liegt, könnte man sich schon am liebsten gefallen lassen, besonders wenn dabei, wie von Frau Nina Stollewerk, auch als Dirigentin mit so viel Anspruchslosigkeit, Talent und sichtlichem innern Drange für eine solche künstlerische Bethätigung aufgetreten wird. Sowohl die von der Genannten producirten Gesangs- als Instrumentalcompositionen zeugen von früh begonnenen und mit ernstem Eifer fortgeführten Studien. Und es ist nicht zu verhehlen, dass sowohl in den erstrebten als theilweise erreichten Intentionen manche Herren Componisten der Gegenwart, denen gleichwohl ein flüchtiges Tagesrenommé bei dem ungebildetern Theile des musikalischen Publikums nicht abgeht, durchaus nach Frau Nina Stollewerk eingereiht werden müssen. Während die Gesangscompositionen einen melodiös-ansprechenden Gefühlsausdruck in gefälliger und klarer Form enthalten, in der Art, wie wir ihn bei den modernen Wiener Componisten vorherrschend finden, so gesellt sich dazu in den Instrumentalcompositionen (*Ouverture fantastique*) ein phantastisch-romantisches Element, welches einen empfänglich aufgefassten Einfluss der musikalischen Neuromantiker auf die Richtung der Componistin deutlich verräth. Wohl mag darin für den weiblichen Sinn viel Anziehungskraft liegen, doch geht daraus unvermeidlich hervor, was selbst die besten Talente dieser modernen Schule noch nicht haben überwinden können: ein Bruch

mit der schönen Form. Demungeachtet bleiben die talentvollen Bestrebungen der Componistin sehr anerkennenswerth und interessant, soweit man darin ein Genügen eigenen und inneren Bedürfnisses und eine gesuchte Erkenntniss der Kunst durch eigene praktische Bethätigung sehen darf.

Die Vocalchöre der Concertgeberin wurden von den Mitgliedern der Liedertafel ausgeführt. Wie wir hören, wird die Componistin den Sommer am Rhein zubringen.

Cassel. Unser Minister Hassenpflug hat alle Gesang-Vereine verboten.

Der Veteran der Tenoristen **Rubini** ist vor einiger Zeit noch einmal wieder aufgetreten, zu Venedig in einer Soirée bei der Herzogin von Berry, und hat allgemeine Bewunderung erregt

---

Paris. Die italiänische Oper hat am 1. April ihre diesjährigen Vorstellungen mit einem glänzenden Concert unter **Hiller's** Leitung geschlossen. Es wurden die drei Ouvertüren Beethoven's zur Leonore und Fidelio von dem Orchester vortrefflich aufgeführt, ferner ein Satz (das Intermezzo) aus Hiller's neuester Sinfonie, welcher sehr gefiel, so wie auch das Andante und Finale aus seinem *F moll*-Concert für Klavier, das von ihm selbst vorgetragen wurde und den lebhaftesten Beifall erhielt. Er ist in diesen Tagen nach **London** abgereist um die Saison dort zuzubringen.

Weimar. Liszt hat nach grossen, jedenfalls sehr ehrenwerthen Anstrengungen die Aufführung der Oper **Benvenuto Cellini** von **Hector Berlioz** durchgesetzt. Berlioz konnte derselben nicht beiwohnen, weil er einem Rufe nach **London** gefolgt ist, wo er die Concerte einer neu gegründeten philharmonischen Gesellschaft mit grossem Beifall zu dirigiren begonnen hat. Der Zweck dieses neuen Vereins, welcher in gewisser Hinsicht der ausschliesslich conservativen Richtung der ältern, seit Haydn's Zeiten berühmten philharmonischen Gesellschaft entgegen tritt, ist, die Werke der neuern Compositionsperiode nach Beethoven und Mendelssohn zu Gehör und Anerkennung zu bringen. Ob nun die Engländer auch die Sinfonien von Gade, Rob. Schumann, F. Hiller u. A. hören werden, oder bloss die dramatisch-phantastischen von Berlioz, muss die Zeit lehren.

Der Violinist **Bazzini**, welcher in Paris mit ausserordentlichem Beifall gespielt hat, spielte in dem Schluss-Concert der italiänischen Oper, wird ebenfalls nach London gehen und im Theater der Königin als Solospieler auftreten.

Der Violinist **Sainton**, welcher auch am Rhein, besonders in Düsseldorf, Elberfeld u. s. w. im vorigen Herbst gefallen hat, ist als Concertmeister in **Meiningen** angestellt und hat vor kurzem mit dem Hofpianisten Dr. **Kullak** aus Berlin den Beifall des herzoglichen Hofes getheilt.

Cöln. Das Concert des kleinen **Fritz Gernsheim** hatte am 15. d. M. eine beträchtliche Anzahl von Zuhörern herbeigelockt, welche den Leistungen des talentvollen Knaben mit Theilnahme folgten, und ihn durch wohlverdienten Beifall zu weiterem Streben ermunterten. Wir sagen, der Beifall war wohlverdient, denn der Knabe leistet in Rücksicht auf sein zartes Alter allerdings sehr viel, ob aber an sich die Leistungen bedeutend genug sind, um ein Publikum einen ganzen Abend hindurch damit zu unterhalten, das ist sehr die Frage, und ob endlich für den Knaben nicht der grösste Schaden daraus erwächs't, dass man ihn so früh in die Oeffentlichkeit führt, ist eine zweite Frage, die wir den Angehörigen sehr ernstlich stellen möchten. Wir wenigstens halten es für unsere heilige Pflicht, auf das Feierlichste gegen das frühzeitige Herumreisen mit so jungen Talenten zu protestiren. Das unstäte Leben, das unvermeidliche Untergraben der Kindlichkeit, das Herausfordern der Eitelkeit und Selbstsucht und vieles Andere, welches dieses Kunstreisen mit sich bringt, dies Alles sind die Folgen, welche eine solche unselige Speculation nach sich ziehen, und wenn man nicht bald davon abgeht und den Knaben einem tüchtigen Meister oder einer tüchtigen Schule übergibt, ehe es zu spät ist, so können wir wohl, ohne Prophet zu sein, voraussagen, dass aus dem kleinen Knaben, wenn's hoch kommt, nichts Anderes werden wird, als einer jener modernen blasirten Fingerhelden, wie wir deren jetzt hunderte haben. Doch wir halten mit diesen trüben Betrachtungen, die sich uns unwillkürlich aufdrängten, ein, und gehen noch auf die speciellen Leistungen dieses Abends ein. Fritz Gernsheim spielte den ersten Satz des *A-moll*-Concertes von Hummel, welches er allerdings seinen kleinen Händen, die noch keine Octave greifen können, anpassen muss, recht sauber und fertig und nicht ohne einen gewissen Virtuosen-Aplomb, den wir jedoch, so eigen es auch klingen mag, lieber an ihm vermissten, weil uns eben dieser Aplomb bei so zartem Alter unnatürlich und demgemäss als etwas Angelerntes erscheint und uns verstimmt. Ferner spielte er das *Rondo capriccioso* von Mendelssohn und ein *Duo* für 2 Flügel von Ravina mit Herrn Reinecke, dessen Freundlichkeit, sich zur Mitwirkung bei solch fadem Machwerk herbeizulassen, wir — fast tadeln möchten. An Compositionen führte uns der kleine Künstler ein Liedchen, welches Fräulein Veith sehr niedlich sang, und ein *Notturno* für Violoncell und Piano, bei welchem Herr Breuer die Violoncellpartie übernommen hatte, vor. Es ist recht hübsch und erweckt Hoffnungen, wenn ein zehnjähriger Knabe solche Sächelchen schreibt, aber sie gehören nimmer vor das Forum der Oeffentlichkeit, und sind doch im Grunde ungeniessbar, eben wie die Präludien mit denen uns der kleine Mann allzu freigebig beschenkte; einige kräftige Akkorde würden besser ihren Zweck erfüllen — Fräulein Veith sang ferner die beiden Preislieder von Kirchner und Reinecke mit schöner klangvoller Stimme und namentlich das Kirchner'sche mit bewegtem, angemessenem Vortrage, während ihr der Ausdruck des tiefen Schmerzes und der hin- und wiederkehrenden schmerzlich-süssen Wehmuth in dem Liede von Reinecke weniger gelang. Diese Lieder gefielen ausserordentlich. Herr de Jongh, Schüler der Rheinischen Musikschule trug Variationen für die Flöte über ein Thema aus der Regimentstochter mit vielem Geschick vor.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 95. **Cöln,** den 24. April 1852. II. Jahrg. Nro. 43.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Musikalisches Leben und Treiben
in
Paris.
II.

Das Conservatorium begnügt sich jedoch nicht damit, seine Zöglinge zu unterrichten und zu üben und dann ihre praktische Ausbildung der mühseligen Laufbahn bei kleinern Theatern, dem Dienste von der Pike an auf den Brettern zu überlassen, sondern es führt sie selbst in das Kunst- und Bühnenleben ein und stellt sie bei ihrem Abgang aus der Anstalt, natürlich je nach den verschiedenen Naturanlagen, bis auf einen gewissen Grad fertig hin und wird eben dadurch erst recht eigentlich eine Theaterschule sowohl für das Schauspiel als für die Oper. Zu diesem Zweck sind die sogenannten *Exercices du Conservatoire* eingerichtet, die man nicht mit den Concerten desselben verwechseln muss.

Diese grossen Uebungen werden auf der Bühne des Conservatoriums gehalten und sind öffentliche Aufführungen im Costüme und mit vollständiger Scenerie. Nur Zöglinge der Anstalt bilden das Orchester und den Chor und führen die Solopartien aus: die jedesmaligen Programme nennen alle Namen derselben, wie auch diejenigen Professoren, welche die Vorstellungen eingeübt und in Scene gesetzt haben. Vom März 1851 bis dahin 1852 fanden z. B. vier solcher öffentlicher Prüfungsvorstellungen statt, im März, Mai und Juni 1851 und im Februar 1852. Es wurden aufgeführt in der ersten: Mozart's Don Juan 1. Akt (in 2 Abtheilungen) — in der zweiten Mozart's Figaro's Hochzeit 1. und 2. Akt und der erste Akt des Orpheus von Gluck (wobei eine deutsche Schülerin, Frl. Wertheimber, in der Rolle des Orpheus sich auszeichnete) — in der dritten die übrigen Scenen aus Gluck's Orpheus, und Grétry's *Tableau parlant* ganz — in der vierten Boieldieu's Johann von Paris vollständig. Man sieht, an welchen klassischen Mustern die Anstalt ihre Zöglinge heranzubilden sucht und wie sehr der Vorwurf, dass hier nur von Abrichtung für den modernen Flitterkram die Rede sei, alles Grundes entbehrt, wenigstens für den Gesammtunterricht und die Uebungen des ganzen Personals der ersten Klassen. Eher begründet ist jener Vorwurf bei den Preisbewerbungen, wo man den Zöglingen zu sehr freie Wahl bei den Gesangstücken lässt, womit sie glänzen wollen.

Ueber die Ergebnisse der grossen musikalischen Centralanstalt für die Kunst überhaupt, und ob dieselben zu dem bedeutenden Aufwande von Mitteln im Verhältniss stehen, ist es schwer, ein Urtheil zu fällen, da dieses Urtheil, wie bei allen Schulen, auch den wissenschaftlichen, nur gar zu leicht die Erfolge natürlicher Anlagen der Schule zum Verdienst anrechnet und umgekehrt die Stumpfheit böotischer Organisation der Schüler der Unterrichtsanstalt zum Vorwurf macht. Ich gebe deshalb nur Thatsachen, so viel ich deren habe ermitteln können, und diese dürften die beste Anleitung zu einer unparteiischen Würdigung darbieten.

Was zunächst die musikalische Composition betrifft, so hängt mit dem Conservatorium als eine Art von höherer Aufmunterungsanstalt, als eine Fortsetzung der Staatsunterstützung, die jährliche Preisvertheilung der Abtheilung für Musik in der *Académie des beaux Arts* zusammen. Die Krönung erwirbt dort dem jungen Künstler ein Reisestipendium auf drei Jahre, um in Italien sich vervollkomm-

nen zu können: neuerdings wenden die Laureaten (dies ist der Kunstausdruck für die Sieger in diesen musikalischen Wettkämpfen) das letzte Jahr auch meist zu einer Reise durch Deutschland an. Der Preis ist stets an die Composition einer lyrisch-dramatischen Cantate (nicht einer kirchlichen) geknüpft, deren Text von der Akademie gegeben wird, wie z. B. Hero, Ariadne auf Naxos, Sophonisbe, die letzten Augenblicke Tasso's, Kleopatra, Velleda, Eginhard und Emma, Maria Stuart, Genoveva u. s. w. Von biblischen Stoffen habe ich in dem Verzeichniss von 1803 bis 1850 nur einen gefunden: Der Engel und Tobias. Das ist charakteristisch; eben so, dass an eine Preisaustheilung für Instrumentalcomposition gar nicht gedacht wird — Alles weist nur nach dem einen Ziele hin, nach der Oper: darauf ist aller Unterricht, alle Bildung, alle Staatsunterstützung von A bis Z berechnet.

Unter den 84 belorbeerten Kunstjüngern, welche jenes Verzeichniss von 1803 bis 1850 aufführt und die grösstentheils aus dem Conservatorium hervorgegangen sind, finden wir von bekannten, zum Theil berühmten Namen nur folgende: Herold, Panseron, Halévy, Berlioz, Fétis, Thomas, Elwort, Boisselot, Adam, Gounod, Bazin (dessen komische Oper „Madelon" gegenwärtig mit Recht gefällt). Das ist freilich eine geringe Ausbeute und doch enthält sie (Auber ausgenommen) wohl Alles, was Frankreich an wirklich französischen Componisten von Ruf in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts aufzuweisen hat, denn Spontini, Cherubini, Rossini und Meyerbeer haben zwar für die Pariser grosse Oper geschrieben, waren aber bekanntlich weder geborne Franzosen, noch auf französischen Instituten gebildet. Allein zum Componiren gehört Genie, und das kann die Schule nicht geben. Das Armuthszeugniss, das in jener geringen Zahl liegt, gebührt also den musikalischen Anlagen der Nation, nicht ihrer ersten musikalischen Unterrichtsanstalt. Ja man könnte, so paradox es auch klingt, aus der Thatsache, dass von 84 durch eine Akademie der Künste binnen fast 50 Jahren gekrönten jungen Componisten nur etwa 9 bis 10 sich einen Namen gemacht und etwa 4 bis 5 wirklich berühmte Tondichter geworden sind, einen Beweis für das Verdienst der Kunstanstalten ziehen, indem die übrigen ihre Krönung in der Jugend nicht dem Talent, sondern nur dem guten Unterricht, den sie genossen haben, und ihrem beharrlichen Fleiss zu verdanken haben konnten. Dass sie die Hoffnungen der akademischen Preisrichter nicht erfüllten, was kann die Schule dafür? Ist ein Professor ein Prometheus, der den göttlichen Funken vom Himmel stehlen und ihn der Thonmasse, die er zu kneten und zu modeln hat, einhauchen kann?

Bei weitem in die Augen fallender und offenbar das vorzüglichste Verdienst des Conservatoriums ist die technische Ausbildung der Zöglinge; diese hat stets Resultate geliefert und liefert sie noch, vor denen man alle Achtung haben muss. Das Pariser Conservatorium ist vor allem die hohe Schule des Gesanges; es hat darin die ehemals berühmten Conservatorien in Italien überflügelt, und sowohl die aus ihm hervorgegangenen Methoden (von denen wir nur die vortreffliche von Panseron erwähnen), als die grossen Gesangkünstler, welche es gebildet hat, sind die schlagenden und allbekannten Beweise dafür. Die drei Opernbühnen in Paris sind fast ausschliesslich mit Zöglingen des Conservatoriums besetzt und sämmtliche Provinzialtheater ergänzen ihr Personal aus der Centralanstalt. Die besten Sänger der grossen Oper, z. B. die Tenoristen Roger, Gueymard, Aymès, Chapuis u. s. w., die Bassisten Levasseur, Massol, Brémont, Obin u. s. w., mit Einem Wort das ganze männliche Personal ist aus dem Pensionat des Conservatoriums hervorgegangen. Eben so in der komischen Oper die trefflichen Bassisten Bussine, Barroilhet, Bataille, der Tenorist Boulo und die meisten andern Mitglieder derselben. Und wie viele Sängerinnen aller Nationen gibt es denn jetzt unter denen, die zu den Berühmtheiten gehören, welche nicht wenigstens einige Zeit Paris und die Gesangprofessuren des Conservatoriums gleichsam wie eine Hochschule besucht hätten? Der Gesangunterricht ist die glänzende Seite der Anstalt; man höre nur z. B. den weiblichen Chor der Eleven und man wird erstaunen über den Ansatz des Tones, über die Reinheit, das wundervolle *piano*, das *Crescendo* und *Diminuendo*, die Gleichheit, ja die Einheit alles dessen, was zu einem kunstmässigen Gesange gehört, wie des Athemholens, der Mundstellung u. s. w. Der Vortrag einer einstimmigen Romanzen-Melodie von einigen und dreissig Sopranistinnen, wie wir ihn gehört haben, ist eben so und fast noch mehr ein Triumph der Schule, als die Cadenz eines Violinsolos von zwanzig Violinisten zugleich ausgeführt. Der Fleiss und der Ernst, mit welchem diese Studien hier betrieben werden, dürfte schwerlich irgendwo seines Gleichen finden. Im Jahre 1850 wurden 19 männliche und 33 weibliche Zöglinge zur Preisbewerbung im Gesang zugelassen; ausserdem noch 10 Zöglinge zur Preisprüfung für die komische, und

16 für die ernste Oper, im Ganzen 78. — Im vorigen Jahre war die Zahl der Bewerber um den Gesangpreis auf 84 (22 Herren und 62 Damen!) gestiegen und daneben concurrirten noch 13 Herren und 24 Damen um den Preis für die komische oder ernste Oper — also im Ganzen 121.

Um das Verhältniss des Instrumentalunterrichts zu dem Gesangunterricht in Hinsicht auf die Anzahl der Schüler erkennen zu lassen, füge ich die Zahl der Preisbewerber vom vorigen Jahre für die verschiedenen Instrumente hinzu.

Für den Preis im Klavierspiel traten 39 auf, 12 Schüler und 27 Schülerinnen, jene hatten einen Satz aus dem zweiten Concert von Chopin, diese aus dem *A moll*-Concert von Hummel zu spielen. Bei den Gesangprüfungen werden verschiedene Compositionen nach Wahl der Zöglinge vorgetragen: bei den Instrumentalprüfungen von Allen ein und dasselbe Stück! Unsere Leser erinnern sich wohl noch des humoristischen Artikels im vorigen Jahrgang dieser Zeitung über das „behexte Klavier", welches bei einer solchen Gelegenheit das Mendelssohn'sche Concert in *G moll* am Ende von selbst spielte! Welche Qual für die Preisrichter, den regelrechten Ablauf einer solchen Haspel 27 Mal anhören zu müssen! Das Publikum — denn diese Wettkämpfe sind ebenfalls öffentlich — kann wenigstens davon laufen; aber den Kampfrichtern bleibt nichts übrig, als entweder wie des Horatius Eselein die Ohren hängen zu lassen und die schwere Bürde mit stillem Ingrimm zu tragen, oder — einzuschlafen. Auch erzählt man sich, dass oft der Eine, der die Wache hat, jedesmal beim letzten Accord dem Nachbar einen sanften Stoss giebt, welchen dieser dann der folgenden Reihe wie einen elektrischen Schlag zur schnellen Fortpflanzung mittheilt, worauf Alle ihre Schreibtafeln öffnen, um sich die nothwendigen Zeichen für das Protokoll und die Abstimmung zu notiren. Höchst charakteristisch für die Sache ist auch der Artikel im Reglement für die Professoren (S. 7), wonach keiner den Eintritt in die Preis-Jury verweigern darf, sobald ihn der Minister dazu bezeichnet. Dass übrigens der Minister des Innern die Folterung theilt und stundenlang nach seiner Eröffnungsrede bei dem Wettstreit verweilt, wie Baroche and Thorigny neuerdings gethan, ist aller Ehren werth.

Doch weiter! Für die Violine traten 19 Kämpfer in die Schranken und anatomirten das achte Concert von Viotti. Ausserdem müssen sie auch noch Jeder ein kurzes Stück vom Blatt spielen, was eine löbliche Einrichtung ist. — Auf dem Violoncell rauften sich 9 um den besten Vortrag eines Concerts von B. Romberg: der Sieg trug an erster Stelle ein achtzehnjähriger Deutscher, Namens Hildebrand, und an zweiter ein achtzehnjähriges Mädchen, Frl. Jaarès, die heilige Cäcilie des Conservatoriums, davon. — Die Harfe, sonst so gefeiert, hatte diesmal nur 2 Ritter gefunden; die Blasinstrumente dagegen zusammen 33, darunter 5 Flötisten, 5 Clarinettisten, 5 Hornisten und 6 Trompeter.

Die ganze Preisbewerbungs-Komödie ist ein fauler Fleck am Conservatorium und die oben erwähnten *Exercices* sind bei weitem zweckmässiger: allein sie ist dermaassen mit der französischen Sitte, mit der Eitelkeit, der *Ambition* und *Gloire* verwachsen, dass sie nicht wohl abgeschafft werden kann, wenngleich sie von den meisten Professoren selbst ganz richtig gewürdigt wird und auch im musikalischen Publikum sich gewichtige Stimmen dagegen erheben. Das ministerielle Reglement vom 22. Nov. 1850 hat dieselbe von neuem geordnet und einigen Missbräuchen vorgebeugt, namentlich der Verschleuderung von einer zu grossen Anzahl von Preisen.

Neben den Vorzügen der Anstalt, die wir hervorgehoben haben, dürfen wir auch die Mängel und Nachtheile derselben nicht verschweigen. Natürlich ist es einem Fremden, besonders bei nur kurzem Aufenthalt nicht möglich, tief in das innere Getriebe der grossen Maschine zu schauen und in die Familiengeheimnisse der ganzen Genossenschaft einzudringen. So viel ist aber nicht nur aus eigner Beobachtung und daraus abgeleiteten Schlüssen, sondern auch aus den Mittheilungen urtheilsfähiger Männer zu entnehmen, dass der alte Vers

Iliacos intra muros peccatur et extra

auch hier eine Wahrheit ist, und dass es auch im Heiligthum der göttlichen Cäcilia mitunter sehr menschlich hergeht. Das Coteriewesen, welches in dem gesammten Pariser Musikleben eine so grosse Rolle spielt, beginnt schon hier sich zu entwickeln, und sowohl dem Neide und der Scheelsucht, als der Bevorzugung und Parteilichkeit soll gar manches Opfer fallen. Selbst die an sich treffliche Einrichtung des unentgeltlichen Unterrichts hat ihre Nachtheile: der Schwäche und Verblendung der Eltern für die vermeinten Talente ihrer Kinder wird dadurch Vorschub geleistet, jeder Portier oder kleine Schenkwirth schickt seinen Sprössling in der Hoffnung einen Paganini oder eine Malibran aus ihm zu machen, auf das Conservatorium, und die Aufnahmeprüfungen sind zu wenig streng oder werden durch Protektion, Connexion und tausenderlei Rücksichten

beeinträchtigt. Wir sind weit davon entfernt, dem wirklichen Talent die Wege zu seiner Entfaltung und Entwicklung deswegen versperren zu wollen, weil es nicht das Glück hat, den gebildeten Ständen anzugehören; allein das bleibt doch einmal sicher, dass in der Regel in jenen weniger von der äussern Lage begünstigten Klassen die Erziehung, namentlich in Paris sehr mangelhaft ist und auch die Mittel fehlen, dem Musiker die ausser dem musikalischen Können und Wissen zu einer wirklich künstlerischen Laufbahn so sehr nothwendige anderweitige Ausbildung zu verschaffen. So werden denn die Klassen der Anstalt überfüllt, besonders die Gesangklassen, obwohl deren siebzehn bestehen, und was das schlimmste ist, es gehen dadurch aus dem Conservatorium eine Masse von mittelmässigen, ja stümperhaften Musikern hervor, welche die Kunst handwerksmässig treiben, den grossen Haufen durch das Aushängeschild „Zögling des Conservatoriums“ bethören und blenden, die grössern Provinzialstädte und Paris selbst mit Musiklehrern überschwemmen, welche die Preise der Lektionen ganz ungebührlich herabdrücken, von dem höhern Ziel der musikalischen Erziehung der Jugend keine Ahnung haben und auf diese Weise die Apostel der Oberflächlichkeit und Leichtfertigkeit und der verwerflichsten Geschmacksrichtung werden.

Ueber Geist und Seele in der Musik.

Oulibischeff leugnet in seinem geistreichen Werke über Mozart's Opern, dass es eine geistreiche Musik gebe und führt als Beweis dafür an, dass die Musik lediglich Sache des Gefühls, also Erzeugniss unserer Seele wäre. Ich kann ihm darin nicht beipflichten. Wie nur die lyrischen Partien der Wortdichtkunst unmittelbare Ausdrücke der eigenen Empfindung sind, so ist es auch nur die lyrische Musik, d. h. diejenige, welche der subjectiven Anschauung des Tondichters entsprungen. Demnach suchen und verlangen wir mit Recht Seele im eigentlichen Liede und in allen den Vocal- und Instrumentalcompositionen, welche als Ausdruck der individuellen Seelenstimmung des Tondichters erscheinen sollen, welche uns dessen eigenes, inneres Leben erschliessen. Welche Compositionen dies sein werden, liegt nahe, es sind nächst dem Liede die Sonate und Fantasie, das „Lied ohne Worte“; ferner die Hymne in der Kirchenmusik, der Ausdruck von Andacht und Anbetung, gleichviel ob von einer oder mehreren Stimmen gesungen; endlich die lyrischen Partien der Oper und Cantate, gleichviel ob Solo-, ob Chorgesang. Die Mehrstimmigkeit kann recht gut die individuellen Empfindungen, die eigene Seelenstimmung offenbaren, wenn nur anzunehmen, dass der Tondichter im Geiste darin mit einstimmen würde. Beispiele mögen dies erläutern. Singt Mozart nicht selbst die 1. Arie des Belmonte in der Entführung? Lässt Weber nicht im Tenursolo des „Oberon“, im letzten Finale der gleichnamigen Oper, den Schwanengesang seiner reinen schon halbverklärten Seele vernehmen? Stimmt Händel nicht mit voller Begeisterung ein in das Hallelujah der himmlischen Heerschaaren in seinem Messias?

Der Geist in der Musik, wo ist er zu suchen? Zuerst sei er uns willkommen, und da überall, wo Witz und Geschmack die musikalischen Gedanken zu erzeugen haben, also in der komischen Oper (in der natürlich die lyrischen Partien wieder auszunehmen sind), im komischen Gesange überhaupt (denn die ernsthaftesten Leute entwickeln die wirksamste Komik), ferner in der instrumentalen Malerei und Schilderung der Situationen, also in der aus Motiven des Operninhalts gewebten Ouverture, der charakteristischen Instrumentalmusik (wo nicht Lyrik, Selbstempfundenes eintritt), endlich überall wo die technische Behandlung eines musikalischen Gegenstandes (Concertstück) oder eines Instrumentes (Solosätze) oder der Kehlfertigkeit (Coloraturgesang) Bewunderung erregen soll, mit einem Worte, wo der Geschmack allein den nur materiellen musikalischen Stoff geniessbar machen kann. Mozart ist in den Ensembles seines „Figaro“ geistvoll, weil humoristisch, Adam in seinem Postillion von Longjumeau voll „*esprit*“, weil witzig, die Themata, aus der Jessonda sind in deren Ouverture geistreich und mit Geschmack zusammengestellt.

Uebrig bleibt uns aber noch ein guter Theil der Musik, der weder als blosser Erguss des eigenen Herzens, noch als Gebild eines schöpferischen Geistes, eines denkkräftigen Verstandes bezeichnet werden kann. Betrachten wir die weiblichen Charaktere, welche ein Opernkomponist, die dämonischen, welche ein liebenswürdiger Weber, die Trinkscenen, welche irgend welcher nüchterne Komponist in das Leben gerufen. Betrachten wir ferner die reizenden Verschlingungen der melodischen, selbstständigen und doch harmonisch gefesselten Stimmen eines Streichquartetts, betrachten wir endlich die Werke der Universalmusik, die Symphonien eines Beethoven. Sie alle tragen das Gepräge der Natur und Wahrheit

an sich, sie alle können als richtig und schön erfunden, als klar und tief empfunden bezeichnet werden, und doch sind sie nur objective Erzeugnisse der Phantasie. Der Tondichter musste erst reflectiren, ehe er in fremder Seele empfinden konnte, er musste sich in die Gefühle anderer versetzen, aus sich selbst herausgehen, ehe er schaffen konnte. Hier also waren zwei Factoren seines Inneren zugleich thätig, Geist und Seele, Verstand und Gefühl, mit Einem Worte jenes seltene Zauberwesen, jene Allmacht, die wir gewöhnlich Phantasie nennen. Sie ist die Bedingung der objectiv-wahren Tondichtung, sie ist die Ursache der höchsten Poesie, sie erzeugt deren erste Kunstgattung, das (Wort- oder Ton-) Drama. Als blosse Gabe der Natur steht die Lyrik weit unter ihr, welche sich zur Dramatik verhält, wie das Talent zum Genie. Die Thätigkeit der drei Factoren ist kürzlich so zu bezeichnen: der Verstand sucht, die Seele findet, die Phantasie erfindet.

Die Aftermusik ist diejenige, welche unter dem Scheine von Phantasie gibt, was ohne Seele, ohne Phantasie, gewöhnlich sogar ohne Geschmack, erzeugt ist, sie schafft das Gemachte. Sollen wir Beispiele anziehen? Sie sind nicht zu fern. Der Geschmack der Hörer, das Urtheil der Kritiker richtet darüber. Höret die „originelle, verwegene Musik, welche die Gegenwart nicht begreifen kann," spielt und singet die todten Klänge, welche nur durch künstliche, äussere Mittel, durch klingende Münze, durch scenischen Spektakel, durch gelehrte Commentare am Scheinleben erhalten werden, und Ihr greift sie mit Händen diese Musik der Speculation und Berechnung. *August Hitzschold.*

Aus Brüssel.

(Durch Zufall verspätet.)

Sie fragen, warum die italiänische Oper in diesem Winter bei uns so früh geschlossen hat? Der Grund lag nicht in der Erkaltung des Publikums für die italiänische Musik, sondern in der mangelhaften Zusammensetzung der diesjährigen Gesellschaft. Der frühe Schluss wurde allerdings aus Mangel an Einnahme nöthig, allein er war für uns, wenn auch ein betrübendes, doch kein unerwartetes Ereigniss. Es gibt hier eine Partei, welche dermaassen von Bewunderungsgluth für das Ultramontane in der Musik erfüllt ist, dass sie Alles vollkommen findet, was jenseits der Alpen herkömmt; diese Leute gründen ihr Urtheil — wenn von einem Urtheil die Rede sein kann — auf den Tauf- oder Heimathschein und die Namensendung *ini* und sie sind es, die das ganze Brüsseler Publikum des Mangels an Sinn für die wirklichen Schönheiten der italiänischen Musik anklagen, wenn nämlich dieses Publikum wahre Künstler verlangt und nicht die Mittelmässigkeit vergöttern will. Grade die italiänische Oper bedarf, wenn sie einen Genuss darbieten soll, am allermeisten der kunstmässigen Ausführung; auf eine vorzügliche Execution, auf vollendete Sänger ist ja Alles darin berechnet und ich kann mir nichts jämmerlicheres denken, als Rossini, Donizetti und Bellini von mittelmässigen Sängern aufgeführt. Bei Mozart, Weber, Beethoven bleibt einem doch noch der innere Gehalt der Composition und das Orchester; was bleibt aber bei den Italiänern, wenn die Artisten schlecht oder gar falsch singen?

Das Brüsseler Publikum hat viele Jahre hindurch bewiesen, dass es die italiänische Oper liebt und hat den Künstlern von wirklichem Verdienst gern seine Sympathien gewidmet, ohne danach zu fragen, ob sie mit einem berühmten Namen zu uns kamen oder nicht. Der Ruf der Meduri, die diesen Winter in Petersburg gesungen, und des Tenors Calzolari, der in Paris und London geschätzt ist, hat bei uns begonnen. Aber eben deswegen ist es nicht im Stande, sich für Etwas zu passioniren, welches als ein Ganzes genommen, sich nicht über die Mittelmässigkeit erhebt. Die diesjährige Gesellschaft hatte einen vorzüglichen Tenor Lucchesi, einen Bariton Bartolini, der eine schöne Stimme besass aber kein Sänger war und oft arg detonirte, einen Bassisten *aequal* Null und einen Buffo, der sich begraben lassen konnte. Die Sängerinnen, welche nach der Reihe auftraten, um die dramatisch-tragischen, ferner die Coloraturpartien, und die für Altistinnen geschriebenen Rollen zu singen, machten alle 3 *fiasco*. Nun kam Fräulein Bertrandi dem Impresario zu Hülfe; ihr fehlte die gewandte Vocalisation keineswegs, aber wohl Bühnenerfahrung und eine für grosse Partien in der ernsten Oper ausreichende Stimme. Sie musste Alles singen, oft in einigen Tagen eine Rolle studiren, manche fast ohne Probe des Abends geben — da war es freilich nicht anders möglich, als dass in Bezug auf Correctheit Vieles zu wünschen übrig blieb, wenn wir auch von den Forderungen an die Darstellung so verschiedenartiger Gattungen absehen wollten. Wäre die Cantellan nicht gekommen, so hätte die Oper noch vier Wochen früher schliessen müssen. Diese hielt das Repertoire aufrecht; als sie ging,

war es aus. Im Allgemeinen hatte man wohl hie und da gute Theile einer Vorstellung, aber keine einzige, die ein befriedigendes Ganzes gebildet hätte. Dazu waren Orchester und Chor unter aller Kritik.

Wollte einer aber daraus den Schluss ziehen, dass es mit dem Geschmack an der italiänischen Oper in Brüssel überhaupt vorbei sei, oder gar, dass es jetzt an der Zeit sei, eine deutsche Oper hier mit Glück zu etabliren, der würde verrathen, dass er die hiesigen musikalischen Zustände und den Geschmack der *haute volée*, welche doch das Geld bringen muss, gar nicht kennt. Eine italiänische Oper wird stets hier gute Geschäfte machen, aber die erste Bedingung dazu sind talentvolle Sänger, die ein Ensemble bilden, bei welchem wenigstens alle Hauptpartien genügend besetzt sind. — *ff.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Freitag d. 16. April trugen die Herren Hartmann u. s. w. in der 5. Quartett-Unterhaltung eine Dreizahl von Quartetten vor, welche die göttliche Dreizahl der deutschen Meister: Haydn, Mozart und Beethoven trefflich repräsentirte; von Haydn wurde das Quartett in *G dur*, von Mozart Nr. 4 in *Es dur*, von Beethoven Op. 18. Nr. 5 in *A dur* mit gewohnter Meisterschaft wiedergegeben.

Sonntag d. 18. fand die 3. Matinée für Kammermusik der Hrn. C. Reinecke, F. Hartmann und B. Breuer statt. Wir hörten das *Es dur*-Quartett von Mozart, das Trio in *Es*, Op. 1. von Beethoven, und das Quintett f. Piano, 2 Violinen, Bratsche und Cello von Rob. Schumann. Der Vortrag des Mozart'schen Quartetts war ein vorzüglich schöner; er wurde durch die gewissenhafte Ausführung, welche sich durchaus fern von Hinzuthaten modernen Glanzes im Technischen hielt und einzig und allein durch Fülle, Elasticität und Schönheit des Tons, durch Deutlichkeit und Sauberkeit der Passagen und durch Seele der Melodie wirkte und wirken wollte, höchst fesselnd. Im Beethoven'schen Trio war der Vortrag des *Adagio cantabile* ausgezeichnet: im Scherzo hätte vielleicht der Gegensatz des *ligato* im Trio gegen das *staccato* im Haupttheile etwas mehr hervortreten können. Auch würden wir nach unserer Ansicht im ersten Allegro das *staccato* der aufsteigenden Triolentonleiter von *G* (die sich unmittelbar darauf im *pp ligato* eine Oktav höher wiederholt) mit dem *crescendo* zum schärfsten Abstossen gesteigert wünschen. Wir glauben nämlich, dass Beethoven in seinen ersten Werken, wo er überhaupt noch nicht so sorgfältig bezeichnet wie späterhin, das Staccato mit Strichen oder Punkten ohne Unterschied bezeichnet; in den spätern gebraucht er bloss die Striche und für das getragene Staccato die Punkte mit dem Bogen darüber. Der letzte Satz, das *Presto*, kann einen sehr kecken, pikanten, scharf accentuirten Vortrag und hie und da selbst ein *tempo rubato* vertragen. Möge der treffliche Pianist in diesen Bemerkungen den Beweis sehen, wie aufmerksam wir ihm zugehört haben und wie sehr er uns gewöhnt hat, überall das Vollendetste von ihm zu verlangen. Das Schumann'sche Quintett, unstreitig eine der vorzüglichsten Compositionen Schumann's, war sowohl in der Hauptpartie des Claviers, als in den begleitenden Stimmen, wenn man diese bei einem der Art gearbeiteten Werke so nennen darf, besonders im 1., 3. und 4. Satz eine meisterhafte Leistung. Sowohl die künstlerische Auffassung als der höchst effektvolle glänzende Vortrag bewährten den wohlverdienten Ruhm Reinecke's und der Mitwirkenden, zu denen ausser den obengenannten noch die Herren Pixis und Derckum gehörten. Das leider nicht sehr zahlreich versammelte Publikum nahm das Quintett mit grossem Beifall auf.

Berlin. Herr von Hülsen hat die k. Orchesterschule vor einem halben Jahre neu organisirt und sie unter die Leitung des k. Concertmeisters Hubert Ries gestellt. Die erste Prüfung am 4. April (Spohr's Ouvertüre zur Jessonda, Haydn *C dur*-Sinfonie, F. Ries *D dur*-Sinfonie, Soli von Alard und Spohr) fiel zu allgemeiner Zufriedenheit aus. — Frl. Liebhardt vom Hofopern-Theater zu Wien, ist als Regimentstochter hier aufgetreten und mit grossem Beifall aufgenommen worden. Dem Hrn. Deichmann, Unternehmer des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters, ist der nachgesuchte Zuschuss von 5000 Thlr. jährlich aus der Schatulle des Königs nicht bewilligt worden. An neuen Theatern werden wir erhalten eine stehende Bühne in Potsdam (Unternehmer Hr. Meyerhofer), ein Kroll'sches, ein Böttner'sches Sommertheater in einem neuen Gebäude in der Thiergartenstrasse und eine Tivolibühne in Charlottenburg.

Berlin. Der Musik-Direktor Ed. Grell, bereits seit 1814 ordentliches Mitglied der k. Akademie der Künste, ist zum Mitgliede des Senats derselben und zum Lehrer der akademischen Schule für musikalische Composition ernannt worden. „Ewig bleiben wir die Alten, bis der letzte Ton erschallt!“ —

Breslau. Fräul. Emma Babnigg hat von unsrer Bühne in der Rolle der „Rosine“ Abschied genommen. Beim Schluss der Vorstellung wurde ihr ein silberner Lorbeerkranz überreicht, bestehend aus 68 Blättern, jedes Blatt mit einem passenden Sinnspruch und dem Namen des freundlichen Gebers versehen — eine neue, recht hübsche Art von Stammbuchblättern, die übrigens aus der ganzen Provinz für die Künstlerin zusammengeflochten sind. Die Platte trägt die Inschrift: „Die Schlesier ihrer gefeierten Sängerin Emma Babnigg, 1852.“ Der Enthusiasmus des Volkes war so gross, dass es die Pferde ausspannte und die Sängerin nach Hause zog.

** Breslau. Wir haben ein fast ganz neues Opernpersonal, und nach den ersten Vorstellungen zu urtheilen, hat unsere Oper einen Anlauf genommen, der uns in die besten Zeiten unserer Bühne zurückversetzt. Dem ersten Erfolge standen die noch so lebhafte Erinnerung an Frl. Babnigg, die uns Frankfurt a. M. entrissen hat, und etwas noch Schlimmeres, weil materielles, die Erhöhung der Logenpreise entgegen: die Vorstellungen der Regimentstochter und von Bellini's Romeo und Julie haben jedoch einen fast unerwarteten Sieg errungen. Fräul. Fischer gab den Romeo: mit einer grossen schönen Gestalt verbinden sich bei ihr bedeutende Stimmmittel und ein feuriges Spiel, das zuweilen vor leidenschaftlichem Ungestüm das künstlerische Maass ausser Acht zu lassen droht. Ihre Fertigkeit ist für die Menge blendend, der Kenner vermisst die feinere technische Ausbildung der Coloratur: jedenfalls ist sie eine sehr gute Erwerbung für unsere Bühne, wenn auch noch nicht eine Sängerin ersten Rangs. In Frau Moritz, welche als Regimentstochter und als Julie auftrat, haben wir mehr gefunden, als wir erwarteten. Ihre Stimme ist zwar keine grosse, vielmehr schwach und zart, aber sie hat einen ausserordentlich lieblichen Klang und athmet wie die ganze Bühnenerscheinung der Sängerin etwas ächt

weiblich Liebenswürdiges. Ihre gediegene musikalische Bildung und ein feiner Geschmack haben sie den besonnenen und künstlerisch gewandten Gebrauch ihrer Mittel gelehrt und der günstige Eindruck, den sie in der Regimentstochter machte, hat sich durch die schöne Auffassung und Ausführung der Julia bedeutend gesteigert. Wir zweifeln nicht daran, dass sie sehr bald zu den Lieblingen des Publikums gehören wird.

Leipzig. Am Palmsonntag gab Rob. Redecke ein Orgelconcert in der Paulinerkirche: er spielte zwei Stücke von S. Bach (*Fuge D moll*), die Fuge *BACH* von Schumann und die *F moll*-Sonate von Mendelssohn, und bewährte sich als ein sehr tüchtiger Orgelspieler.

In Leipzig wurde am 17. März von der Gesellschaft „Orion" eine einaktige komische Oper: „Die Sängerfahrt", Text von Th. Drobisch, Musik von C. F. Conrad von fast lauter Dilettanten aufgeführt, mit einer Präcision und Stimmmitteln, welche die grösste Anerkennung hervorriefen. Namentlich der Chor, die Männer meist Studirende und Mitglieder des Gesangvereins, die Damen Töchter von Kaufleuten und Gelehrten, entfaltete sehr frische, kräftige Stimmen. Die Oper wird auch auf der Leipziger Bühne zur Aufführung kommen.

Am 1. April fand die Osterprüfung auf dem Conservatorium zu Leipzig statt. Die Vorträge waren: zwei Ouvertüren (eine von Nicolai aus Leiden, die andere von Sahr aus Dresden); im Gesang: Stradella's *Aria di Chiesa* und Sopransolo im 137 Psalm von C. F. Richter, durch Frl. A. Masius aus Leipzig; Arie aus dem Barbier von Rossini durch Frl. M. Kühne aus Magdeburg; Arie der Gräfin aus Mozart's Figaro durch Frl M. Grosmann aus Magdeburg. — Im Pianospiel: *C moll*-Concert von Beethoven, 1. Satz, Trio Nr. 2 von Mendelssohn, Beethoven's Sonate in *F moll* — im Violinspiel: *A moll*-Concert Nr. 5 von Molique, Militairconcert von Lipinski 1. Satz, David's Variationen über ein russisches Lied.

---

* Leipzig. Johanna Wagner hat in drei Gastrollen, Fides im Propheten, Romeo in den Capuleti und Montecchi und Fidelio allgemeine Bewunderung gefunden. Man spricht hier von Gastdarstellungen der Brüsseler Italiänischen Oper, welche bei Ihnen in Cöln mit so grossem Beifall gespielt hat. [Für's Erste hat die Gesellschaft des Hrn. Bocca noch drei Vorstellungen in Cöln angekündigt, welche sie nach ihrer Zurückkunft von Elberfeld hier geben wird.]

*** In Wilmar ist seit dem vorigen Jahre unter dem Namen „Bach-Stiftung" ein Verein in's Leben getreten, welcher durch den Musik-Direktor Montag geleitet wird und sich die Pflege der älteren geistlichen Musik zum Ziele gesetzt hat. Er besteht aus etwa 100 Mitgliedern, (Herren, Damen und Knaben) wird von der Frau Grossherzogin freigebig unterstützt, und ist bereits mit zwei grossen Aufführungen aufgetreten, in denen Gesangwerke von Palestrina, Gallus, J. S. Bach u. A. vorgetragen wurden. Auf diese Weise kommen jene alten ehrwürdigen Herren mit Richard Wagner und Hector Berlioz in Gesellschaft; da es ihnen an Weltbildung fehlt, so sollen sie sich, wie man sagt, oft auffallend missfällig verwundern, dass man bei ihrer Unterhaltung eben so verstohlen gähnt, wie im Theater. Das Publikum ist schlimm daran: es wünscht ein musikalisches Ministerium der richtigen Mitte, und da es sich um die Lectüre der Organe der Kritik wenig oder gar nicht kümmert, so erfährt es nicht einmal von Leipzig her, dass dieser Wunsch höchst abgeschmackt ist, und dass es selber gar nicht urtheilsfähig, folglich auch nicht wunschberechtigt ist. Armes Publikum!

Dresden. Am Palmsonntag ist das neue Oratorium von Reissiger „David" zur Aufführung gekommen. Der Text umfasst das ganze Leben Davids (um's Himmels Willen!); die Chöre sollen sehr gefallen haben.

Haag. Der Preis, den der König von Holland für die beste Composition einer französischen (!) komischen Oper durch einen holländischen Musiker ausgesetzt hatte, ist dem Herrn *van der Does* hieselbst zuerkannt worden. Der Text der einaktigen Operette ist von Scribe. Es waren übrigens nur zwei Partituren eingegangen.

** Bremen. Obgleich das musikalische Leben in unserer Stadt ein sehr reges ist, so ist doch dasselbe sehr selten Gegenstand der Besprechung in musikalischen Blättern. Der Zweck dieser Zeilen ist nur der, Ihnen einen ungefähren Ueberblick dessen zu geben, was Bremen in musikalischer Beziehung Beachtenswerthes zu bieten hat, und da haben wir denn vor Allem unsere zehn Abonnements-Concerte zu erwähnen, welche, was ihre Haupttendenz anlangt, ganz im Sinne der Leipziger Gewandhaus-Concerte arrangirt werden. Auch sind die Leistungen unseres tüchtigen Orchesters unter Leitung des alten ehrwürdigen Riem, wenn auch nicht auf gleicher Höhe mit jenen stehende doch sehr anerkennenswerth, und was die Wahl bei Feststellung des Programms anlangt, so ist dieselbe zum grössten Theil eine treffliche zu nennen; wenn man sich etwas ausschliesslich an die ältern Werke hält und nur gar selten über Mendelssohn hinausgeht, so ist das allerdings eine gewisse Einseitigkeit, aber doch gewiss die verzeihlichste, und eine, die wir wohl mit den meisten ähnlichen Instituten gemein haben. Was die Solovorträge anlangt, so ist die Concertdirektion stets bemüht, das Beste heranzuziehen und hörten wir z. B. in diesem Winter u. A. die Geiger Concertmeister [Raymund] Dreyschock, Edmund Singer, die beiden Geschwister Dulcken, Rudolph Willmers, die Sänger Salvator Marchese, Fräul. Bertha Johannson und im letzten Concerte zum Besten des Orchester-Pensionfonds Hrn. Reinecke, welcher von seinem früheren Aufenthalte in Bremen her noch immer der Liebling des Publikums ist. Unsere Oper ist in diesem Winter nicht sonderlich und schweigen wir deshalb lieber darüber. Unsere Sing-Akademie, welche manche schöne Kräfte zählt, lässt selten von sich hören. Leider betheiligt sie sich bei den Abonnements-Concerten nie, weshalb uns manche schöne Gesangswerke, welche sich besonders für Concert-Aufführungen eignen, ganz unbekannt bleiben. In Privatkreisen wird sehr viel gute Musik gemacht, da wir nicht wenig tüchtige Musiker und Dilettanten besitzen, die fast ausschliesslich der bessern Musik huldigen.

Paris. Der neue Bonaparte'sche Senat hat nun auch seinen — Organisten erhalten. Der Prinz Jerome Bonaparte hat den Herrn Lefébure-Wély, Preisgekrönten des Conservatoriums und Orgelspieler in der Kirche St. Thomas von Aquin zum „Organisten des Senats" ernannt. Wer dessen Windmacher oder Balgentreter sein wird, ist noch nicht gemeldet. — In der Messe, welche in den Tuilerien bei Gelegenheit der Erhebung des Erzbischofs von Bordeaux zum Cardinal gesungen wurde, dirigirte Ad. Adam, welcher also wahrscheinlich zum Director der Hausmusik des Prinz-Präsidenten ernannt werden wird, eine Stelle, um welche sich wie es heisst auch Halévy beworben hat.

In Paris ist ein Wunderkindlein angekommen, welches noch vier Jahr jünger ist, als der kleine Gernsheim, Marie Galtier, Pianistin von 6 Jahren. Sie ist in Begleitung ihrer Mutter und zweier Puppen, welche Herz und Thalberg im schwarzen Concertfrack und weisser Halsbinde vorstellen, eingepassirt.

Eine italiänische Gesellschaft, welche aus den allerdings bewundernswerthen Ruinen der Petersburger Oper besteht, hat im März in Königsberg in Preussen Vorstellungen gegeben. Man schreibt darüber: Vor dem Gastspiel der Italiäner tritt gegenwärtig jede andre Vorstellung in den Hintergrund. Die Theaterkasse befindet sich in fortdauerndem Belagerungszustande, alle Gespräche drehen sich um die schon gehörten oder noch zu hörenden Opern, die Kritiker werden zu Enthusiasten und jubiliren und „wer sich ein Billet errungen, stimmt in diesen Jubel ein". Wir haben bis jetzt „den Barbier" und „den Liebestrank" gehört und die erstgenannte Oper wurde gestern — diesmal wirklich auf allgemeines Verlangen wiederholt. Müssen wir gleich zugeben, dass Tamburini und die Persiani nur über Stimmreste zu disponiren haben, so bewundern wir doch im höchsten Maasse das eminente Geschick, mit dem sie dieselben zu verwenden wissen, die ungemeine Leichtigkeit der Coloratur, die Deutlichkeit der Aussprache, welche wir an den meisten unserer deutschen Sänger vergeblich suchen, die Beweglichkeit, die Wärme, das Zusammenspiel. Wenn am ersten Abende Tamburini als Figaro unerreicht dastand, so gebührt der Preis des zweiten Abends unstreitig dem Signor Rossi als Dulcamara. Derselbe besitzt nicht nur eine schöne, kräftige, in jedem einzelnen Ton wohllautende Stimme, sondern leistet besonders im Parlando Unglaubliches, während sein Spiel in jedem Augenblick echt komisch ist, ohne jemals karrikirt zu sein. Signor Possalini ist ein junger hübscher Mann mit einer weichen, dabei aber doch einer grossen Anstrengung fähigen prächtigen Tenorstimme und Signor und Signora Demi reihen sich den Genannten in trefflicher Weise an, wenngleich sie nur in den untergeordneten Partieen mitwirken. Morgen kommt *„la Sonnambula"* und in einigen Tagen *„Don Pasquale"* zur Aufführung. — Dieselbe Gesellschaft hat sich in Berlin vergeblich bemüht, zum Auftreten auf dem Hoftheater zu gelangen: sie wird vielleicht einige Vorstellungen auf dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater geben. Tamburini ist vor seiner Abreise aus Petersburg vom Kaiser durch die Verleihung einer reich mit Diamanten geschmückten Ehrenmedaille, die an dem Bande des Andreasordens um den Hals getragen werden soll, ausgezeichnet worden.

Was ist die menschliche Stimme für ein Instrument? Nach den Mittheilungen des Dr. Fr. Angermann im Berliner Echo „ein Zungenwerk mit doppelten membranösen Zungen, das in den Lungen und der Luftröhre ein Windrohr (und Blasebalg), in den Organen vor den untern Stimmbändern bis zur Mund- und Nasenöffnung ein Ansatzrohr hat".

Der Pianist Aug. Dupont, dessen glänzende Virtuosenlaufbahn wir in diesen Blättern vorausgesagt haben, hat unser Prognostikon vollständig gerechtfertigt. In Berlin, wo er sich gegenwärtig noch befindet, hat er die Ehre gehabt, in einem Hof-Concerte zu spielen, wo er die schmeichelhafteste Anerkennung gefunden hat.

Den neuesten Nachrichten gemäss finden die Virtuosen doch in Nordamerika noch immer ihre Rechnung. Im Laufe des Winters hat Alfred Jaell in Boston allein 28 Concerte gegeben. Er hat sich von seinem Unternehmer (in Amerika ziehen bekanntlich die Speculanten mit gemietheten Künstlern gleichwie Menageriebesitzer mit Wunderthieren oder gefangenen Wilden umher) emancipirt und macht auf eigne Hand gute Geschäfte.

Der Violoncellist Seligmann aus Paris hat im vorigen Monat ein Concert in Afrika, jedoch vorläufig nur in Algier gegeben: ob er auch nach Marocco und Tombuktu gehen wird, ist noch zweifelhaft.

Marie Wieck spielte am 28. März in einem glänzenden Hofconcert zu Dresden. Sie trug Musikstücke von Bach, Händel, Mendelssohn, Chopin und Scholhoff vor und erhielt am folgenden Tage im Namen des Königs einen sehr werthvollen vollständigen Schmuck.

Vieuxtemps wird Petersburg, wo er sechs Jahre lang verweilt hat, verlassen. Er hat sein Abschiedsconcert im grossen Theater gegeben. — Ausser ihm haben die zwei Geschwisterpaare Neruda und Dulcken sehr besuchte Concerte gegeben. Wilma Neruda, die Violinistin, nimmt unter ihnen eine hervorragende Stellung ein.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 96. | **Cöln**, den 1. Mai 1852. | II. Jahrg. Nro. 44.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Musikalisches Leben und Treiben
in
Paris.
III.

Trotz dieser Ausstellungen müssen wir doch dem Pariser Conservatorium den ersten Platz unter den europäischen Bildungsanstalten für die musikalische Kunst zuerkennen. Es ist leider jetzt Ton, die technische Ausbildung gering zu schätzen; der Name Virtuose, so edel seine Bedeutung ursprünglich war, ist fast zum Spottnamen, um nichts ärgeres zu sagen, geworden, und allerdings ist das nüchterne und geistlose, bloss speculirende Virtuosenthum selbst daran Schuld. Allein es ist nichts wohlfeiler, als in Zorn zu erglühen oder Witz zu machen über Kehl-, Finger- und wer weiss was für Gliederfertigkeit, die jungen Helden der neuern Kritik, welche gar oft sehr triftige persönliche Gründe haben, über die musikalische Technik herzufallen, weil sie ihnen selbst sehr unbequem ist, glauben mit nichts besser ihre Sporen verdienen zu können, als wenn sie den Lorbeerkranz, den ein ausübender Künstler mit einer Mühe und Sorgfalt, mit einer Liebe und Beharrlichkeit errungen hat, von welcher sie keine Ahnung haben, mit schäumendem Geifer besprützen oder mit plumpen Tatzen zu zerreissen suchen. Warum streichen diese Ursprünglichen, Konstunmittelbaren nicht lieber die ganze Technik der Ausführung aus der Musik weg? was bedarf's der Schulen für vollendete Behandlung der Stimme oder des Instruments in einer Zeit, welche darüber einig ist, dass die Melodie zu den abgestandenen Weinen gehört? Wo wir so kräftiges, gewürzreiches Gebräu für Blut und Nerven haben, was brauchen wir da mehr, als ein Orchester, das im Stande ist, den Rhythmus krachen zu lassen, als Sänger, die im Stande sind, den Schrei der Leidenschaft auszustossen oder auf rhetorischen Declamationsstelzen einherzugehen? Was wollt ihr mit Studium? Schöpft aus dem Born der romantischen Kunstphilosophie und giesst das tief heraufgeholte Wasser den Ungläubigen Eimerweise ins Gesicht, damit sie die Taufe der Adepten erhalten — das macht den Künstler. Zwar vergeht ihm dabei Hören und Sehen, allein das thut nichts: denn das Hörenwollen ist eben der grösste Fehler oder wenigstens eine unverzeihliche Schwachheit — seid ihr erst so weit, das ihr nicht mit dem Ohr, sondern nur mit der von dem modernsten Konstbegriff getränkten Reflexion Musik vernehmt, so werdet ihr auch bald zu der Höhe emporsteigen, dass ihr auch nur durch die Reflexion Musik schafft, und dann seid ihr auf dem wahren Standpunkte angekommen. Der Himmel bescheere Euch dann noch ein reflectirendes Orchester und ein reflectirendes Publikum, welche beide nicht an die Musik, sondern nur an das Urbild derselben, welches nothwendig ausserhalb der Musik liegen muss, denken, und Euch wird das seligste Behagen werden, eine Freude, die dem armen Faust durch sein Studiren vergällt war.

> Euch einzubilden, was rechts zu wissen,
> Euch einzubilden, ihr könntet was lehren,
> Die Menschen zu bessern und zu bekehren!

Man sagt wohl, um die ausübende Musik herabzusetzen, der schaffende Musiker stehe so hoch über dem ausübenden, als der Dichter über dem Vorleser. Aber das ist kaum halb wahr; ein musikalisches und ein poetisches Kunstwerk lassen sich in dieser Hinsicht gar nicht vergleichen. Findet der Dichter

einen geeigneten Vermittler zwischen ihm und dem Publikum, gut, so wird das allerdings die Wirkung seines Werks erhöhen: aber nothwendig ist diese Vermittlung nicht; — sobald das Gedicht die Werkstätte Gutenberg's verlassen hat, so ist es Eigenthum der Nation, zu welchem Jeder Zutritt hat, der die Sprache und Schrift seines Volks darin erkennt; der Dichter kann zu Millionen Herzen sprechen ohne eines Dolmetschers zu bedürfen. Ein ähnliches glückliches Loos theilt der Maler, der Bildhauer, der Architekt mit dem Dichter: sein Gemälde, seine Bildsäule, sein Tempel, sind sie einmal fertig, so stehen sie da vor aller Welt Augen und bedürfen keiner andern menschlichen Hülfe mehr, um durch ihren Eindruck zu wirken: Schöpfer der Idee und Darsteller derselben im Kunstwerke ist einunddasselbe. Wie anders beim Musiker: hier ist auf der einen Seite das Dichten und Schaffen für den Geist und auf der andern das Darstellen für die Sinne so sehr zweierlei, dass oft die Darstellung den Geschaffenen dem Schöpfer selbst erst vollkommen Aufschluss über die Wirkung seines Werks gibt. Das Hören des musikalischen Kunstwerks ist die wesentliche Bedingung des Genusses und der Würdigung desselben. Man könnte einwenden, auch das Drama verlangt die Darstellung auf der Bühne, die Ausführung durch ein Zusammenwirken von Personen, die zu dem Dichter ungefähr in demselben Verhältniss stehen, wie die Mitglieder einer Kapelle oder einer Operngesellschaft zum Componisten. Das ist richtig in der Theorie, aber durchaus nicht in der Praxis. Kann ein Drama gar nicht aufgeführt werden, oder wird es mittelmässig oder schlecht dargestellt, so bleibt mir immer der Genuss des Lesens, wobei dann nichts den unmittelbaren Eindruck der Poesie stört. Aber eben dieser unmittelbare Eindruck einer musikalischen Composition ist gar nicht zu erreichen, denn das blosse Lesen eines Musikstücks, namentlich der Partitur einer Ouvertüre, Sinfonie, Oper u. s. w., welche man noch nicht gehört hat, vermag diesen Eindruck nicht einmal des Eingeweihten zu geben, geschweige denjenigen, welche bloss Noten lesen können oder gar denen, die nichts als Gehör und Empfänglichkeit für Musik haben, also dem grossen Publikum, dem Volke. Für alle diese, denen, wenn sie nur lesen können, das Drama zugänglich ist, bleibt die Partitur ein Buch mit sieben Siegeln. Von allen Dichtern, in Wort, in Farbe, in Marmor ist der Dichter in Tönen der beklagenswertheste. Nicht nur, weil er der Vermittler zwischen sich und den Hörenden bedarf, sondern besonders deshalb, weil die verschiedne Natur, die besondere Eigenthümlichkeit dieser Vermittler einen so ungeheuern Einfluss auf die Darstellung seines Werkes und auf seine Würdigung durch das öffentliche Urtheil hat. Fühlt oder versteht der Beschauer eines Bildes, eines plastischen Kunstwerkes nicht, was der Künstler damit beabsichtigte, nun, das thut dem Werke keinen Schaden, es bleibt was es ist. Aber wie anders bei der Musik! Hier übt nicht die Individualität des schaffenden Künstlers den unmittelbaren Zauber auf die Hörenden aus, sondern die Ausführenden müssen sich erst in diese Individualität hineindenken und hineinfühlen, um sie wiedergeben zu können, und so tragen sie ihre Empfindungs- und Gefühlsweise in das Kunstwerk des Dichters hinein; diesem bleibt nur die Idee; ihre Darstellung für den äussern Sinn und dadurch ihr Eindruck auf das Gemüth ist in die Hände der ausübenden Künstler gegeben, und wie unbarmherzig diese oft damit umgehen, das zeigt die Erfahrung.

Das ist Alles klar, anerkannt, unbestritten, und dennoch vergisst man häufig die nothwendige Folgerung aus diesen Sätzen, nämlich die, dass eine vollkommen ausgebildete technische Fertigkeit der ausübenden Musiker die Hauptbedingung zur richtigen Darstellung eines musikalischen Kunstwerks ist. Ja wenn der Tondichter selber seine Dichtung vorträgt, der Sänger seine eigene Melodie, der Instrumentalist seine Composition, so muss er des Mechanischen Meister sein, will er nicht sein eignes Kunstwerk verhunzen. Wenn viele Virtuosen, theils durch eigne Schuld, theils durch die Schuld des Publikums, das Wesen der vollendeten Technik verkannt haben, und sie, die auch auf ihrer höchsten Stufe nur Kunstmittel, nicht Kunstzweck sein darf, zu einer Göttin des Tages und des grossen Haufens gemacht haben, so haben sie meines Erachtens die Virtuosität dadurch nicht erhoben, sondern herabgewürdigt. Ich sage die Virtuosität, nicht die Kunst: denn ich halte die wahre Virtuosität auch für etwas Grosses und Herrliches, auch für eine wunderbare Offenbarung des Göttlichen im Menschen, eben so wie ich an den antiken Bildsäulen nicht bloss die Idee des Schönen, sondern auch die Hand bewundern, welche den Meissel so zu führen verstand, dass dieser Marmor-Lippen lächelndes Leben, dieser Brust von Stein schwellender Athem entquillt. Und was ist es denn anderes, als dies, wenn der Sänger oder der Spieler der Melodie, dem Stoff, den er selbst oder ein Anderer zum musikalischen Bilde gemodelt hat, durch den Vor-

trag Seele und Leben gibt? Und wo soll diese in Tönen schwingende Seele herkommen, wenn nicht aus der Seele des Vortragenden selbst? Warum ergriff das Spiel eines Paganini, eines Liszt auf eine ganz eigne Weise? nicht wegen der Hexereien und unerhörten technischen Kunststücke, sondern weil diese höchste technische Vollendung von einem geistigen Element verklärt wurde, weil wir den Flügelschlag des Genius darin rauschen hörten. Der wahre Virtuose muss eben sowohl vom Himmel begünstigt sein, wie der Componist: ohne angeborene Natur, ohne Genie, oder wenn man haarspalten will, ohne Talent ist die Meisterschaft in der Ausübung eben so wenig zu erreichen, als in der Composition. Dass die zweite Bedingung dazu ein eiserner Fleiss, ein beharrliches, eifriges Studium sei, versteht sich von selbst, and dazu die folgerichtige Anleitung zu geben, die Anlage der Natur auf dem besten und sichersten Wege zu entwickeln, die Fähigkeit zur vollendeten Fertigkeit auszubilden — das ist Sache einer Musikschule, das ist neben der anderweitigen allgemein musikalischen und ästhetischen Erziehung der Zöglinge, eine Hauptpflicht derselben.

Und dieser Pflicht genügt das Pariser Conservatorium, namentlich in Bezug auf Gesang und Violinspiel in hohem Grade. Es ist keine Frage, dass der Kunst des Gesangs heutzutage Gefahr droht, theils durch Geringschätzung derselben von Seiten der Kritik und derjenigen Kunstphilosophen, welche die Formen, in denen sich bisher die Kunst des Sängers bewegte, ganz und gar verwerfen, indem sie von Arien, Duetten u. s. w. nichts mehr wissen wollen; theils von Seiten der Componisten der neuern Oper. Jene vergessen, dass die Virtuosität des Gesangs nicht bloss in Rouladen- und Coloraturfertigkeit zu suchen ist, über die sie gewöhnlich herfallen, sondern vor allen Dingen in dem vollendet ausgebildeten schönen Ton, in der vollkommenen Herrschaft über den einzelnen Ton, welche viel schwieriger zu erringen ist, als die Fertigkeit in schneller Verbindung vieler Töne, und überhaupt in allen denjenigen Vorzügen, welche den Sänger in Stand setzen, durch die genaueste Bekanntschaft mit seinen Mitteln und die künstlerisch studirte Behandlung seines Organs den Gefühlen und Empfindungen seiner Seele nach Willkür Leben zu verleihen. Diese, die Componisten der Modeopern, verleitet durch die neuen Orchestereffekte, verlangen von der menschlichen Stimme, mit dem Orchester gleichen Schritt zu halten: sie vergessen, dass die Natur dem Umfang und der Kraft derselben bestimmte Grenzen gesetzt hat, sie erstieken die Melodie durch die Instrumentalmassen und vernichten in kurzer Zeit die Frische und Biegsamkeit auch der besten Stimmen. Dazu kömmt der unnatürliche Inhalt der Opernbücher und die Sucht der Sänger, dem Wahnsinn der extremen Leidenschaften, dem der Dichter in seinen Versen, der Componist in seinem Orchester fröhnt, auf der Bühne durch die Gewalt der Lunge gerecht zu werden. Wo bleibt da Raum für die Kunst, dem Ton der Stimme die Klangfarbe zu geben, die der jedesmaligen Empfindung angemessen ist, und jede Note mit dem Hauche der Seele zu durchdringen?

Es ist also Pflicht der Gesangschule, jenem rohen Materialismus, den die Unwissenheit und Unkenntniss des wahren Gesangs nur gar zu oft für dramatischen Gesang ausgeben will, während doch eben der ächte dramatische Gesang ohne die oben erwähnte vollendete Tonbildung gar nicht möglich ist, entgegen zu arbeiten, an der Tradition der guten italiänischen Schule für die Tonbildung festzuhalten und die kunstgerechte Behandlung der Stimme durch streng folgerichtige Methode und Uebung zu lehren. Dies thut das Conservatorium: seine Zöglinge und die meisten Künstler der Pariser Oper beweisen es — sie haben singen gelernt. Dass es deren auch gibt, welche umschlagen, die Lehre vergessen und, wie z. B. der Tenorist Gueymard an der grossen Oper, es zuweilen vorziehen durch die Kraft der Lunge zu erschüttern anstatt zu singen, das kann der Schule nicht zum Vorwurf gemacht werden. Diese hat nur dafür zu stehen, dass der Sänger die vollkommene Technik des Gesangs lerne; wie er sie nachher anwendet, das hat sie nicht zu verantworten.

Die Resultate der französischen Schule in Bezug auf die ausübende musikalische Kunst zeigen sich dann ferner in höchst anerkennenswerther Weise beim Spiel der Geigeninstrumente, von der Violine bis zum Contrabass. Dies führt uns auf die berühmten Concerte des Conservatoriums, denen wir im nächsten Artikel eine ausführliche Besprechung widmen wollen.

Johann Sebastian Bach's Werke.

Herausgegeben

von der Bachgesellschaft in Leipzig.

Die erste Frucht eines Unternehmens, welches dem Geiste der Zeit, der die Macht der freien Vereinigung offenbart hat, entsprungen ist, der erste Band

der Werke J. S. Bach's, herausgegeben von der Bachgesellschaft, die ihren Sitz zu Leipzig hat, liegt vor uns. Es ist ein fester und prächtiger Grundstein zu dem Denkmal, welches die Gesammtausgabe seiner Werke dem grössten deutschen Tonmeister setzen wird.

Der Aufruf, welchen die ehrenwerthen Stifter der Bachgesellschaft im Juli 1850 erliessen (s. Jahrgang I. Nr. 5 vom 3. Aug. 1850), ist nichts weniger als spurlos verklungen, er hat in allen deutschen Gauen und selbst über die Gränzen Deutschlands hinaus seinen Wiederhall gefunden: trotzdem ist es zu wünschen, dass die Betheiligung an der Herausgabe, welche eine Ehrensache des deutschen Volkes ist, wachse, und das wird sicher der Fall sein, wenn die musikalische Welt erfährt, dass das Unternehmen vollständig gesichert ist, und sich überzeugt, mit welcher Gewissenhaftigkeit, mit welchem Aufwand von Mühe und Arbeit der Vorstand der Gesellschaft seine Aufgabe löst und jedem Unterzeichner einen wahren Schatz zur Bereicherung seiner musikalischen Bibliothek liefert.

Die Gesellschaft zählt gegenwärtig 323 Mitglieder, welche 402 Jahresbeiträge zu fünf Thalern gezeichnet haben. Das Verzeichniss derselben ist dem I. Bande vorgedruckt und es ist nicht ohne Interesse sich darin umzusehen. Von deutschen Fürsten und Prinzen haben 21 für 66 Exemplare unterzeichnet (dabei jedoch nur 12 regierende Häupter): der König von Preussen 20, der Kaiser von Oesterreich 10, der Weimar'sche Hof 11, der königlich Sächsische 7, der Grossherzog von Schwerin 3, der Herzog von Koburg Gotha 3, der Fürst von Hohenzollern-Hechingen 3, die übrigen 1 Exemplar; den Fürsten K. Egon zu Fürstenberg finden wir auch hier, wie überall wo es gilt für die Kunst etwas zu thun. Von ausländischen Regenten haben nur die Königin von England und ihr Gemahl Prinz Albert, jeder für 1 Exemplar gezeichnet. Von Staatsregierungen hat allein die preussische das Unternehmen unterstützt, indem das Cultusministerium für 20 Exemplare unterschrieben hat.

Im Ganzen ist Deutschland wie zu erwarten war am zahlreichsten vertreten, und Preussen steht oben an mit 91 Unterschriften, so dass mit den Zeichnungen des Königs und des Ministeriums Preussen 131 Exemplare zählt (Posen mit eingeschlossen). Davon kommen auf die Rheinprovinz allein 30, und in den grösseren Städten auf Berlin 16, auf Cöln 12, auf Breslau 11, auf Magdeburg 7, auf Düsseldorf 3, auf Münster 1 und auf Königsberg 1. — Oesterreich hat im Ganzen (die 10 Exemplare des Kaisers mit eingeschlossen) nur für 29 gezeichnet, wovon 9 auf Wien kommen. — Sachsen hat sich dagegen verhältnissmässig bedeutend betheiligt, namentlich Leipzig mit 38, Dresden jedoch nur mit 2 Exemplaren. Die Städte München mit 11, Frankfurt a. M. mit 10, Stuttgart mit 6. — Erfreulich ist die grosse Reihe von einzelnen Musikern, von denen sicherlich die meisten nicht eben glänzend gestellt sind, aber um so mehr den Beweis liefern, wie vorherrschend unter ihnen der Sinn für ernste und edle Musik ist.

Das Ausland bringt 69 Zeichnungen, darunter England 23 (wovon 19 auf London), Russland 23 (Petersburg 6, Mitau 1 aber Riga 16), Frankreich nur 6 (5 auf Paris), die Schweiz 4, Dänemark 4, die Niederlande 8, Belgien nur 1 und die Vereinigten Staaten 1 (Boston).

Das Direktorium der Gesellschaft besteht aus den Herren M. Hauptmann Vorsitzender, Otto Jahn Schriftführer, Breitkopf und Härtel Kassirern, C. F. Becker und J. Moscheles.

Der anfängliche Plan war: „mit dem grössten und tiefsten und bisher nur ungenügend veröffentlichtem Werke des Meisters, der Messe in *H moll*, die Sammlung zu eröffnen; dieser Plan musste aber, nachdem die Vorarbeiten schon fast beendigt waren, vorläufig zurückgestellt werden, indem die Mittheilung einer angeblich wichtigen Handschrift durch die seltene Illiberalität des Besitzers schlechthin verweigert wurde und man in keiner Weise es verantworten zu können glaubte, ein solches Werk anders als mit Benutzung aller bekannten Hülfsmittel der Gesellschaft zu übergeben." Dadurch rechtfertigt in dem beigegebenen Circular das Directorium im Wesentlichen die Verzögerung der Herausgabe des ersten Bandes. Es verdient aber ein solches Benehmen eines Einzelnen, einer allgemeinen Nationalsache gegenüber, nicht die Rücksicht der Verschwiegenheit, welche das Directorium beobachtet hat. Während andere Männer, wie z. B. Hauser, Director des Conservatoriums in München ein Verzeichniss der handschriftlichen Werke Bach's mit Angabe der Besitzer, das er durch jahrelange Arbeit zu Stande gebracht hat, der Gesellschaft zur Verfügung gestellt, Professor Dehn in Berlin und viele Andere durch Nachweisungen und Mittheilungen die Sache fördern, verweigert der Herr Hermann Nägeli, Musikverleger und Tonkünstler in

Zürich, die Einsicht der Handschrift der *H moll* Messe, welche sein Vater aus dem Nachlasse Ph. Em. Bach's erworben hat! Wir theilen über diese unerfreuliche Geschichte aus sicherer Quelle mit, dass Nägeli weder in den Verkauf, noch in die zu bezahlende Benutzung seiner Handschrift, „an deren Authenticität gar kein Zweifel sei" (?), gewilligt hat, und dass er den Plan die *H moll* Messe herauszugeben nicht billige, weil sie „ihm als Verleger des ersten Theils derselben Schaden thue", und weil in ihr „die periodische Fuge nicht in ihrer Vollendung erscheine"! Uebrigens erklärt er die ganze Unternehmung der Bachgesellschaft, auch wenn sie die Musikalienhändler nicht beeinträchtigte, nur in dem Falle für unterstützungswerth, „wenn Deutschlands Kunstgrösse nicht bereits durch die Gesammtausgabe der Werke Händel's (in England!) gebührend vertreten gewesen wäre"! — O würdiger Sohn eines Vaters, der J. S. Bach „den Gesegneten Gottes, das Heil der musikalischen Welt" nannte!

Aus der Rechnung über Einnahme und Ausgabe, welche dem erwähnten Circular beigefügt ist, geht hervor, wie auch in Hinsicht auf den Kostenpunkt eine lobenswerthe Umsicht und Uneigennützigkeit vorgewaltet hat, indem z. B. für Apparat, Collationen, Redaction und Correctur des ersten Jahrgangs, eines Bandes von 303 Seiten in Folio, nicht mehr als 238 Thlr. 7 Sgr. 5 Pf. aufgewendet worden sind.

Zu einer Abweichung vom Programm hat sich jedoch das Directorium, mit Zustimmung des Gesellschaftsausschusses, entschliessen müssen — es ist dies die Weglassung der in Aussicht gestellten Klavierauszüge, welche bei den Gesangcompositionen untergelegt werden sollten. Die praktischen Schwierigkeiten der Ausführung dieser Verheissung haben sich erst während der Redactionsarbeit herausgestellt. Von den zur Rechtfertigung angeführten Gründen ist folgender allerdings schlagend. „Bach's Partituren sind grossentheils nur in Umrissen angedeutet. Viele seiner Sologesangstücke sind in seiner eignen Handschrift nur mit unbezifferter Bassbegleitung notirt und harmonische Ausführung nicht beigesetzt, welche der Meister bei der Aufführung, die er an der Orgel leitete, selbst hinzuzufügen pflegte. In diesen ungemein zahlreichen Fällen nun müsste der Klavierauszug entweder auch die Harmonie weglassen, wodurch er für die Begleitung ungenügend und praktisch in der That unbrauchbar würde, oder es müsste die harmonische Ausführung von dem Bearbeiter hinzugesetzt werden. Eine solche Aufgabe indess ist ohne vielseitige Willkür schlechterdings nicht zu lösen. Wenn die Redactoren, in deren Hände die Herausgabe gelegt ist, das Selbstvertrauen welches eine solche Ausführung (gewissermaassen selbst eine Art Composition gleich der contrapunktischen Bearbeitung eines *cantus firmus*) voraussetzt, nicht in sich gefunden und nicht gemeint haben, es verantworten zu können, die möglichen Mängel und Missgriffe durch Untersetzen unter den Bach'schen Text gewissermaassen diesem aufzudrängen und für alle Zukunft zu fixiren, so werden die gewissenhaften Kenner dies nur billigen und darin eine Gewähr finden, dass Directorium und Redactoren das gegebene Versprechen einer kritischen, ächten und würdigen Ausgabe der Bach'schen Werke in seinem vollen Sinn zu lösen bestrebt sind und die Abweichung von dem Buchstaben des Programms eben aus einer bessern Einsicht in den Geist der Sache hervorgeht."

Vom Gesichtspunkt der diplomatischen Kritik und der historischen Treue aus erscheint diese Ansicht allerdings gerechtfertigt, auch leuchtet die Schwierigkeit, der Ausführung des Versprechens ein — jedoch hauptsächlich nur bei denjenigen Sologesangstücken, welche bloss mit einem Bass ohne Ziffern vorhanden sind. Dagegen scheinen uns die praktischen Vortheile, welche die Klavierauszüge der so wünschenswerthen Verbreitung der Bach'schen Musik in Vereinen und Schulen, und dadurch in grössern Kreisen von Musikfreunden überhaupt, gebracht haben würden, ein grosses Gewicht in die Waagschale zu legen, und wir können nicht finden, dass die übrigen angeführten Gründe gegen die Klavierauszüge überhaupt, haltbar sind. Wenn es heisst, dass ein Klavierauszug „nothwendig nicht bloss eine schwache und unvollständige, sondern regelmässig auch eine untreue und von Willkürlichkeit und Zufall untrennbare Reproduction des Originals sei" —, so wird dieser freilich gerechte Vorwurf im vorliegenden Fall dadurch entkräftet, dass ja der Auszug unter der vollständigen Partitur stände, also seine Mängel dem vollen Bilde des Werkes keinen Abbruch thun könnten. Auch sehen wir eben dieser Stellung des Auszugs wegen nicht wohl ein, wie derselbe „der Würde und Wahrheit" Eintracht thun solle, da diese ja durch die Partitur gewahrt sind. Dass durch die Weglassung „ein ziemlicher Aufwand vermieden und wohl ein Drittel des Raumes für wirklich Bach'sche Musik gespart werde", kann unseres Erachtens bei einer so umfassenden Unternehmung gar nicht in Betracht kommen, und der Nebenzweck, die Bach'sche Musik allgemein zugäng-

licher zu machen, scheint — sobald er nur nicht den Hauptzweck einer kritischen Ausgabe beeinträchtigt — doch wahrlich der Berücksichtigung werth. Wir meinen, dass durch Unterlegung der Klavierauszüge in kleinerer Notenschrift, und bei den Sologesangstücken des Bach'schen *Basso continuo* in grossen und der hinzugefügten Harmonie in kleinen Noten, der diplomatischen Treue nicht zu Nahe getreten und die Brauchbarkeit für Gesangvereine und Musikfreunde erhöht werden würde.

(Schluss folgt.)

Aus Wesel.

Am 15. April gab unsere Stadt endlich einmal wieder ein musikalisches Lebenszeichen von sich, nach langen Jahren einmal wieder ein Vocal- und Instrumentalconcert. Nachdem der „Verein für Tonkunst", der ein so reges Interesse für Musik begründet und genährt hatte, in den unharmonischen Wirren der letzten vierziger Jahre schlafen gegangen oder wie der preussische Zapfenstreich auf der Domänenstr verhallt war, bethätigte sich der musikalische Sinn unserer Stadt zuerst wieder in dem 1850 gebildeten „allgemeinen Gesangverein" unter der Direction eines Dilettanten. Leider lauschte dieser Verein in der klösterlichen Abgeschiedenheit der Mauern des Gymnasialsaales meist nur den eigenen Tönen und wenn es wahr ist, dass das Gute sich in der Stille bildet, so hatten wir alle Ursache, Vortreffliches zu erwarten. Allein es blieb bei den Erwartungen und wir wissen nicht, ob Grundsatz oder bescheidenes Bewusstsein das Heraustreten in die Oeffentlichkeit verbot. Die Erfahrung lehrt aber, dass jedes künstlerische Bestreben der Nahrung von aussen bedarf und desshalb begrüssen wir die Reorganisation des Vereins, durch welche ein wirklicher Musiker, Herr Lange, Gesanglehrer am Gymnasium, an die Spitze getreten und uns der Genuss einer öffentlichen Leistung wiederum geworden ist, als ein erfreuliches Ereigniss.

Wenn wir an das erste Wagniss keinen zu strengen Maassstab legen dürfen, so können wir mit Recht die Aufführungen der *A moll* Sinfonie und der Walpurgisnacht von Mendelssohn als wohlgelungene bezeichnen. Das Musikcorps vom 13. Inf. Regiment bildete den Hauptbestandtheil des Orchesters und der Capellmeister desselben Herr Goedecke dirigirte die Sinfonie. Das schwierige Werk wurde im Ganzen befriedigend vorgetragen: zartere Nüancirung und discreter Vortrag einzelner Solomelodien wären zu wünschen gewesen. Den zweiten Theil des Concerts füllte die Aufführung der Walpurgisnacht unter Herrn Lange's Leitung, welche bewies, dass der Verein treffliche Fortschritte gemacht und jetzt die Oeffentlichkeit keineswegs zu scheuen hat. Wir sollen dem Herrn Dirigenten unsern aufrichtigen Dank: nur der absichtlich Blinde kann verkennen wollen, dass eine solche Aufführung eine folgenreiche Ermunterung zu erhöhter Theilnahme sowohl der Mitwirkenden als des Publikums ist, und da wir hier keine päpstliche Sixtini'sche Kapelle und auch keinen Berliner Domchor haben können, welcher *a capella* ohne alle Begleitung vortrefflich sänge, so muss sich Jeder, der nur einigermaassen etwas von Musik kennt, höchlich wundern, wenn man Ansichten äussern hört, die da meinen, Aufführungen mit Orchester seien das Verderben des Gesangvereins! Kann denn die wundervolle Macht der Streich- und Blasinstrumente in ihrer Vereinigung mit der menschlichen Stimme jemals durch eine stets mehr oder weniger hölzerne Klavierbegleitung ersetzt werden? Ist der Klavierauszug das Original der Composition, oder die Partitur? So lange ein Gesangverein nicht mit Orchesterbegleitung singt, ist er nur ein halbes Ding, weil er nur die eine Hälfte der Composition zu Gehör bringt. Und so etwas, muss man jetzt hier zu Lande den Leuten erst noch sagen! Wie gefällt Ihnen das? Leben Sie wohl! —n

---

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln, 27. April. Noch einmal in dieser Saison hatte sich ein zahlreiches Publikum im grossen Casino-Saale eingefunden, um der gestrigen Aufführung des Oratoriums „Paulus", von Felix Mendelssohn-Bartholdy, ein andächtiges Ohr zu leihen. Mochte auch hie und da der gute Zweck (denn das Concert ward zum Besten des Dombaues gegeben) Manchen herbeigelockt haben — im Allgemeinen gibt aber doch der starke Besuch eines solchen grossen und ernsten Oratoriums an einem heissen Frühlingsabende einen schönen Beweis für die Theilnahme unseres Publikums an wahrhaft schöner Musik. Der Paulus, welcher von Vielen Mendelssohn's Meisterwerk genannt wird und jedenfalls das Werk ist, welches seinen Ruhm zuerst in die Welt hinausgetragen und für alle Zeiten begründet hat, war seit vielen Jahren nicht mehr gehört worden und hatte für Viele der Zuhörer wieder den Reiz der Neuheit gewonnen; man sollte stets dafür Sorge tragen, dass dergleichen Werke nicht in zu kurzen Zwischenräumen nach einander aufgeführt werden, weil selbst das Schönste und Erhabenste nicht mehr so überraschend und schlagend wirken kann, wenn es zu häufig gehört worden. Die Aufführung war im Allgemeinen eine gelungene, Chor und Orchester hielten sich wie immer wacker, nur hätten wir in manchen Chören namentlich in Nr. 5 „Dieser Mensch hört nicht auf" und in Nr. 8 „Steiniget ihn" die Zusätze gerne kräftiger und sicherer gehört, es sind noch immer zu Viele, welche den wenigen sicheren Anführern ihrer Stimme die Einsätze allein überlassen, und erst allmälig hineintreten, wenn Alles im besten Flusse, und wenn kein Fehler mehr möglich. Die Solopartien waren durch Frl. S. (Sopr.), Frl. F. S. (Alt), Hrn. Pütz (Tenor) und Hrn. Schiffer (Bass) recht gut besetzt. Die frische Sopranstimme der erstgenannten Dame trug wesentlich zum schönen Eindruck des Ganzen bei. Besonders aber heben wir den Vortrag des *Arioso* „Doch der Herr vergisst der Seinen nicht" durch Frl. F. S. und der *Cavatine* „Sei getreu bis in den Tod" durch Hrn. Pütz hervorhaben. Die Worte der falschen Zeugen „Wir haben ihn gehört Lästerworte reden wider diese heilige Stätte und das Gesetz" verloren dagegen alle Wirkung, da sie bei Weitem zu langsam und ohne den charakteristischen Ausdruck des wilden Fanatismus wiedergegeben wurde. Solche kleine Fehlgriffe werden indess fast bei jeder grossen Aufführung vorkommen, und wäre es ungerecht ein grosses Gewicht darauf legen zu wollen. — Danken wir schliesslich dem Männergesang-Verein, welcher uns zunächst diesen Genuss bereitete. —

Berlin. Die italiänische Operngesellschaft von Petersburg hat es nun doch zu Vorstellungen auf dem königl. Theater gebracht und sie am 13. April mit dem „Barbier" eröffnet.

Düsseldorf. Die Herren Tausch, v. Wasielewski und Reimers haben ihren Cyklus von sechs Trio-Soiréen mit einer siebenten, sehr besuchten, zum Vortheil der Stadtarmen am 17. April beschlossen, in welcher ausser der Sonate v. Beethoven (Op. 97 *G dur*) und dem Schubert'schen Trio (Op. 99, *A dur*) einige Arien und Ensemblestücke aus Jessonda v. Spohr (von hiesigen geschätzten Dilettanten gesungen) in sehr dankenswerther Weise gegeben wurden.

Werfen wir noch einen Gesammtblick auf die Produktionen der drei oben genannten Künstler während des verflossenen Winters zurück, so haben wir die freudige Bemerkung zu machen, dass sie stets und in jeder Hinsicht Vertreter der wahren Kunst gewesen sind; d. h. nicht nur vortreffliche, einheitsvolle Leistungen wurden geboten, sondern auch stets die besten, anerkanntesten Werke, welche in dieser Gattung existiren. So war neben der ältern Zeit denn auch die neuere, namentlich durch Mendelssohn und Schumann vertreten, und selbst die Produktionen der jüngsten jüngsten Zeit blieben uns nicht fremd, indem wir den Genuss hatten, ein Trio im Manuscript, ein von grossem Talente zeugendes Werk eines jungen, in unserer Mitte lebenden, leider noch nicht im erwünschten Maasse bekannten Tonsetzers, Namens Dietrich zu hören. Nur durch den mehr zufälligen Umstand, dass dieser junge Künstler aus Leipzig hieher gekommen ist, um einige Zeit hier in Robert Schumann's Nähe zu weilen, wurde es möglich dies Werk zur Aufführung zu bringen, und wenn wir unserer Ueberzeugung gemäss die Behauptung aufstellen, dass dasselbe ein Produkt seltener schaffender Talente, so wie einer tiefen künstlerischen Durchbildung, vereint mit der reinsten Inspiration für die Muse ist, so wird dies durch die glänzenden Erfolge, welche es hier bei der in Rede stehenden Aufführung Angesichts eines völlig unparteiischen Publikums errang, bestätigt. Der Wunsch, dies Werk bald durch den Druck veröffentlicht zu sehen, liegt sehr nahe, nicht blos im Interesse der Künstler, sondern auch in demjenigen aller wahren Kunstfreunde.

Mannheim. In Folge des Preisausschreibens für die beste Composition des Gedichts „Muttersprache" von Schenkendorf sind 31 Compositionen eingesandt worden. Die Preisrichter K. M. Kalliwoda, L. Spohr und K. M. Lachner haben die Arbeiten von Ludwig Liebe in Strassburg und von Karl Kuntze als die besten anerkannt.

Stuttgart. Der Capellmeister Lindpaintner hat eine Oper vollendet: „Giulia oder die Corsen". Der Text ist von Lewald.

Weimar. Am 11. April wurde hier zum ersten Male aufgeführt: „Napoleon, eine Sinfonie-Cantate mit Declamation in 3 Abtheilungen für 5 Solostimmen, Chor und Orchester. Gedichtet von Carl Elmar, Musik von Carl Heslinger." Das Gedicht hat die Form der David'schen „Wüste", jedoch herrscht weniger das beschreibende, als das epische und lyrische Element vor. Es enthält Hauptmomente aus Napoleons Leben von den Pyramiden bis zu St. Helena. Die fünf Solostimmen sind: Napoleon, ein Friedensengel, ein Racheengel, ein Bote, ein französischer Heerführer. Chor und Orchester sind wohl bedacht, auch in sinfonistischen Malereien, wie der Brand von Moskau und die Schlacht bei Waterloo; der epische Theil wird durch einen Declamator vertreten. Die Aufführung dauert nicht volle drei Stunden. Auch diesem neuen Werke hat Liszt die Pforten geöffnet: Herr Heslinger war schon beim Einstudiren einige Mal von Wien nach Weimar gekommen und da Liszt unwohl wurde, so übernahm er auch die Direction der Generalprobe und der Aufführung im Theater. Das Werk wurde beifällig aufgenommen und der Componist am Schlusse gerufen.

In **Königsberg** wird Anfangs August das 3te preussische Sängerfest gefeiert werden: erster Tag Kirchenconcert; zweiter Tag Mendelssohn's Antigone und Wettgesang und Preiscompositionen; dritter Tag Concert heitern Inhalts im Freien.

London. Eine neue Oper von Balfe: „Die Braut von Sicilien", Text von St. Georges und Bunn, hat im Drurylane-Theater Beifall erhalten. Die Sänger waren grösstentheils Engländer, unter denen sich Miss Crichton auszeichnete.

Paris. Am 23. April fand die erste Aufführung von Halévy's neuester Oper: „Der ewige Jude" *(le Juif errant)*, Text von Scribe und St. Georges, statt.

In **Barcellona** hat sich ein Musikverein gebildet, der nur Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven aufführt. Am 19. März wurde Haydn's „Schöpfung" gegeben und soll an 4000 Thlr. eingebracht haben (?). Der Ueberschuss der Concerte wird zur Unterstützung armer Musiker verwendet.

Ein verdienstliches Unternehmen ist ins Leben getreten, das **Central-Organ für die deutschen Bühnen**, herausgegeben vom Vorstande des Bühnenvereins F. von Gall, redigirt von Dr. Edmund Zoller. Es soll das officielle Organ für die Theatervorstände werden, welche dem deutschen Bühnenverein beigetreten sind. Es wird als solches die Bekanntmachungen und Mittheilungen in Vereinsangelegenheiten enthalten, ferner Artikel über Kunst und Künstler, ferner Neuigkeiten und statistische Mittheilungen über die deutschen Theater, Schriftsteller u. s. w. Die Namen des Herrn von Gall, Intendanten des Hoftheaters zu Stuttgart und Präsidenten des Bühnenvereins und des Dr. Zoller, eines geschätzten Schriftstellers über Theater und Kunst, bürgen für die Solidität des Unternehmens. Möchte es dazu beitragen, Organisation und Einheit in die deutschen Theaterverhältnisse zu bringen!

Es ist bekannt, wie wenig Beethoven auf alles Aeussere, besonders auf eigne zierliche Kleidung hielt. Eine Freundin hatte ihm Oberhemden mit Halskrausen nach der damaligen Mode machen lassen. Er zog eins an, betrachtete die krause Battistcolorette auf seiner Brust und fragte sich: „Wozu denn das? Ach ja, zum Warmhalten" antwortete er sich selbst und steckte das Ding unter die zugeknöpfte Weste.

Nach einer Mittheilung der Signale wird **Jenny Lind-Goldschmidt** in einigen Monaten nach Europa zurückkehren und einige Zeit in Leipzig zubringen, wo den Verwandten des Herrn Goldschmidt diese Nachricht zugegangen ist.

Johanna Wagner wird von beiden Theater-Direktoren in London als contractmässig verpflichtet in Anspruch genommen. Man ist neugierig auf den Ausspruch der Richter.

Bei **M. Schloss** in **Cöln** erschien und ist in allen Musikalien-Handlungen zu haben:

A. PANSERON, GESANGSCHULE

der Conservatorien zu Paris, Brüssel, Neapel, Cöln, Gent und Lüttich

mit deutschem und französischem Text

ZUM SELBSTUNTERRICHT.

Neue Ausgabe für Sopran oder Tenor 3. Auflage

„ „ „ Alt „ Bass 2. „

Subscriptions-Preis 6 Thlr. — Ladenpreis 8 Thlr. Vom ersten Mai d. J. an, wird kein Exemplar mehr zum Subscriptionspreise gegeben.

A. Panseron, 40 Vocalisen

für Sopran oder Tenor

„ Alt „ Bass

Ladenpreis 4 Thlr.

Diese berühmten Vocalisen (der Gesangschule zweiter Theil) erscheinen zum erstenmal in einer Ausgabe für Alt oder Bass.

Geistliche Musikalien.

In unterzeichnetem Verlage sind erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen:

Bach, Gr., Passionsmusik nach Ev. Mathaei: Partitur, Stimmen und Clavierauszug. Durante, 2 Misericordias 8stim. in 2 Chören, Magnificat 4stim. und Kyrie 3stim. Elsner, Canticum Simeonis 5stim. Graun, Tod Jesu, vollst. Klavierauszug (17½ Sgr.) Händel, Judas Maccabäus vollst. Klavierauszug v. Klage (2 Thlr.) Haydn, Tenebræ factæ sunt 4stim. Mozart, Requiem, Klavierauszug v. Klage (1 Thlr.) Ave verum 4stim. Lotti, 6-, 8- und 10-stim. Crucifixus. Gabrieli, Musica sacra. Loewe, Hochzeit der Thetis, Part. u. Clavierauszug. Meyerbeer, 9 geistliche Gesänge von Klopstock f. Sopran, Alt, Tenor, Bass. Pergolese, Stabat mater in Part. von Lvoff und vollst. Clavierauszug. Palaestrina, Crucifixus und Improperien. Spohr, Vater unser, Part. und Klavierauszug. Rungenhagen, Gesang der Engel 4stim. und Salvum fac Regem. Sammlung (Sion) von 48 classischen geistlichen Gesängen für Alt mit Pfte. von Händel, Pergolese, Bach, Hasse, Lotti, Martini, Durante, Marcello etc. dito f. Sopran, f. Bass à 5—10 Sgr. C. M. v. Weber, Jubel oder Erndte-Cantate in Partitur u. Klavierausz. Natur und Liebe. Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter nebst geistl. Tonwerken in Partitur von Gabrieli, Lassus, Palaestrina, Schütz, Monteverde etc. Nächstens erscheint: Musica sacra, Sammlung älterer kirchlicher Musik der berühmtesten Componisten, nach Handschriften und gedruckten Werken der K. Bibliothek, zum Theil bereits aufgeführt vom K. Dom-Chor.

Berlin. **Schlesinger'sche** Buch- und Musikhandlung.

Im Verlage von **C. A. Klemm** in **Leipzig** neu erschienen:

Schellenberg (H.), Polka et Variations de **Giulio Alary**, chantées par **Henriette Sontag** en Fantaisie pour le Piano . . 10 Ngr.

Bei **M. Schloss** in Cöln erschien:

Ferdinand Hiller.

Drei Gesänge für eine Bass- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 42. Preis 25 Sgr.

Hieraus einzeln: Das Wirthshaus am Rhein (im Violinschlüssel) für Alt oder Bariton. . . 7½ Sgr.
Der Doctor von Berncastel. . . . . 12½ Sgr.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 97. **Cöln,** den 8. Mai 1852. **II. Jahrg. Nro. 45.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Musikalisches Leben und Treiben in Paris.

IV.

Der Ruhm der Concerte des Conservatoriums beruht nun auch eben auf der vollendeten technischen Ausführung der Instrumental-Musik, mit Einem Wort, auf der Virtuosität des Orchesters. Das ist allerdings viel; damit ist aber auch fast Alles genannt, worauf sich das hauptsächlichste Verdienst dieses Instituts um die Kunst im Allgemeinen beschränkt. Um die Kunst in Paris hat es freilich auch noch andere Verdienste, einmal dass es bei dem französischen Publikum deutsche Musik, namentlich Beethoven's Werke eingebürgert hat, und dann, dass es durch seine conservativen Grundsätze der Fluth des Neuen, das sich in Paris wie Welle auf Welle drängt, einen Damm entgegenstellt. Diese Grundsätze sind freilich in den letzten Jahren der Gegenstand häufiger Vorwürfe und vieler directer und indirecter Angriffe geworden; die romantische Schule kann es der Concertgesellschaft des Conservatoriums nicht verzeihen, dass sie dem sogenannten Fortschritt nicht huldigt, dass sie der Berlioz'schen Musik die Pforten verschliesst, dass sie überhaupt die Bestrebungen der Neuzeit geradezu ignorirt. Die Opposition ist nicht bloss bei Wort und Schrift geblieben, sie hat auch Unternehmungen in's Leben gerufen, wie z. B. die Concerte der philharmonischen Gesellschaft, welche Berlioz leitete, deren Zweck und Ziel war, der neuern Schule Boden zu gewinnen und die klassische Einseitigkeit des Conservatoriums in offenem Krieg zu bekämpfen. Allein sie hat das Schlachtfeld wieder räumen müssen: alle diese neu gegründeten Vereine sind mit Ausnahme der Gesellschaft der h. Cäcilia unter Séghers Direction wieder eingegangen, und diese Cäcilien-Concerte selbst sind sehr vorsichtig in der Wahl von neuern Werken und verdanken dieser Vorsicht allein ihr Bestehen.

Allerdings ist es zu bedauern, dass Paris den neuern Componisten von Orchesterwerken, französischen wie deutschen, keine Arena darbietet, sich beim grossen Publikum geltend zu machen; ich gebe zu, dass das Conservatorium in dieser Beziehung seine Kreise fast zu enge zieht, denn selbst Franz Schubert's herrliche *C dur*-Sinfonie hat in diesen geweihten Hallen ihre Schwingen noch nicht entfalten können. Die Cäciliengesellschaft hat dieselbe in dieser Saison aufgeführt, allein ohne bedeutenden Erfolg, wie unser Pariser Correspondent in Nr. 80 v. 10. Jan. d. J. bereits berichtet hat. Jedenfalls würde dieses Werk durchgedrungen sein, wäre es im Conservatorium gegeben worden. Warum? erstens, weil das Concertpublikum des letztern wirklich einen fein gebildeten Geschmack und eine grosse Empfänglichkeit für deutsche Musik hat, und zweitens weil Paris, der glühende Heerd aller Revolutionen, der niedende Quell aller Gleichmachungstheorien, in der Musik höchst aristokratisch denkt und auf Autoritäten hält, zumal auf die Autorität des Conservatoire's. Die Cäciliengesellschaft hat auch versucht, den neuesten französischen und in Paris lebenden deutschen Componisten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, indem sie in einem besonders dazu angesetzten Concert nichts als Tonwerke der Zeitgenossen zur Aufführung brachte*). Das war

*) Vergl. Pariser Briefe in Nr. 88 v. 6. März d. J.

aber den Abonnenten wieder nicht recht und sie meinten, dergleichen „Versuche der Jüngern“ könne man wohl als einzelne *Entremets* in den übrigen Concerten ertragen, aber einen ganzen Abend damit hinzubringen sei eben so langweilig wie wenn man ein Diner ohne Fisch und Fleisch, nur von lauter jungen Gemüsen in Wasser gekocht, aus Achtung für die Wirthin ohne Murren einnehmen müsse.

Was soll die Concertgesellschaft des Conservatoire's bei solchen Ansichten des Publikums und vollends bei der gegenwärtigen Beschaffenheit der Kritik in den Organen der öffentlichen Meinung thun? Versuche zu machen, mit neuen Compositionen zu experimentiren, dazu steht das Institut zu hoch. Und wer sollte entscheiden, welche Werke zu diesen Versuchen den Stoff hergeben dürfen? Etwa die Presse? Du lieber Himmel, wo ist diese weniger das Organ der Wahrheit, als in der Pariser musikalischen Kritik? Sie fröhnt der Eitelkeit entweder eines Einzelnen oder einer Gruppe, vertritt etwa die Interessen einer Schule, aber selten aus innern Gründen der Ueberzeugung, häufig aus äussern Veranlassungen, deren Fäden in dem weiten Netze der persönlichen Verbindungen und Rücksichten, der Protection und Cameraderie sich verlaufen. Sie zieht eine Menge von Mittelmässigkeiten aus dem Dunkel hervor und octroyirt sie der Menge, deren Neugier ihr dabei redlich zu Hülfe kommt; sie schafft durch die geheimen Mittel gegenseitiger Verpflichtung einem Namen, den sie in Schutz nimmt, tausendfachen Wiederhall, so dass selbst geübte Ohren dadurch eine Zeit lang wenigstens getäuscht oder betäubt werden können. — Aber warum nicht ein Tribunal aus der Mitte des Conservatoriums selbst über die Vollbürtigkeit der Kinder der Zeit richten lassen? Das würde dasselbe Resultat liefern, was alle akademische Gutachten ergeben, ausserdem eine Quelle von Unannehmlichkeiten und Zerwürfnissen werden und um so weniger untrüglich sein, als die meisten Richter in eigener Sache zu urtheilen hätten.

Bei so bewandten Verhältnissen lässt sich der Grundsatz schwerlich tadeln, dass die Concerte des Conservatoire's nur solche Compositionen auf ihr Programm bringen, deren Gediegenheit sich durch die Zeit bewährt hat; die Hallen desselben wollen nicht eine Versuchsbühne für Produkte von noch zweifelhaftem Werth sein, nicht ein Circus, wo die Palme im Wettkampf errungen werden kann, sondern ein Pantheon des Ruhms, ein Tempel der Unsterblichen. Deshalb geht man nicht über Mendelssohn hinaus; dass aber eben dieser und C. M. von Weber keineswegs vernachlässigt werden, beweist hinlänglich, dass der Vorwurf einer hyperklassischen Abgeschlossenheit und Beschränkung auf Haydn, Mozart und Beethoven unbegründet ist.

Mit grösserm Recht scheint mir ein Tadel anderer Art gegen das berühmte Concertinstitut ausgesprochen werden zu müssen; er betrifft die Zusammenstellung der Programme. Diese erhebt sich durchaus nicht zu einem Standpunkte, auf welchem man in die Anordnung eines Concerts von so trefflichen Orchester- und Chormitteln einen Faden, der das Ganze durchzieht, einen leitenden Gedanken legt, der irgend einem Grundsatze huldigt; es wird dabei weder eine historische Folge, noch eine Beziehung des Analogen oder Verwandten zu einander sei's nach Inhalt oder Form, noch irgend etwas berücksichtigt, das einen gewissen idealen Zusammenhang, eine Art von künstlerischer Einheit in das Programm brächte. In diesem Punkt verleugnet sich auch hier der französische Sinn nicht: es gilt bloss der Ausführung und der Abwechselung. Ein so hoch und so fest stehendes Kunstinstitut sollte aber das Publikum zu sich emporziehen und nicht den Launen desselben Opfer bringen. Freilich hat man das Publikum gewöhnt, eine Sinfonie in ununterbrochener Folge anzuhören; um jedoch den letzten Satz derselben ungestört ausführen zu können, musste man sie in die Mitte oder zu Anfang des Concerts legen (wie es jetzt Regel geworden ist), denn am Schlusse liess sich die Zuhörerschaft der beiden ersten Ranglogen selbst durch ein Beethoven'sches Finale die schauderhafte Sitte nicht nehmen, beim Beginn desselben davonzugehen und die Sitzbänke und Logenthüren mit einem *fracas* auf- und zuzuschlagen, welcher der Zeit und des Geistes der alten Noblesse unter dem Königthum vollkommen entsprach. Man verfiel deshalb auf den Gedanken, lieber mit einem Gesangstück zu schliessen; das Reizmittel bewährt nun zum Theil seine Wirkung, jedoch wählt man gewöhnlich einen sehr kurzen Chor dazu, weil man ihn doch nur als ein Opfer betrachtet, das man dem Götzen der Unsitte bringt; denn verloren hat diese sich dadurch noch keineswegs. Man treibt die Rücksichtslosigkeit gegen die Kunst bis zur förmlichen Unart gegen die Künstler, selbst gegen Dilettanten höchsten Rangs. So sahen wir z. B., wie in einem Concert in dem Herz'schen Saale, in welchem durch bedeutende Protection und Werbung ein Publikum der Aristokratie versammelt war, wie man es selten sieht, beim Anfang der letzten Arie mit Chor, welche eine russische Fürstin Labanoff sang (und zwar

recht schön), an zweihundert Menschen, Damen und Herren, den Saal mit einem Geräusch verliessen, welches durch das — jedoch nur sehr bescheidene — Zischen der Ausharrenden nicht gedämpft, sondern nur vermehrt wurde. Und dies Alles geschah nicht etwa vor Beginn der Arie, sondern während der ersten fünfzig bis sechszig Takte derselben. Eine solche Ungezogenheit wäre in Deutschland unerhört: hier, auf der gerühmten Hochschule der Höflichkeit, fällt sie Niemand auf, als den Fremden!

Doch kehren wir zu den Programmen zurück. Ich kann sie nicht anders als bunt nennen, so wenig Nummern — in der Regel nur 6 bis 7 — sie auch bringen; abgerissene Fragmente grosser Werke, einzelne Sätze aus Musikstücken neben ganze Sinfonien gestellt, erlauben kein anderes Prädicat. Das 5. Concert z. B. enthielt zwischen Beethoven's *C-dur*-Sinfonie und einer von Haydn in *D* einen Chor aus der Euryanthe von Weber, ein Flötensolo von Mozart, einen Chor aus dem XV. Jahrhundert und als Schlussopfer das Inflammatus aus Rossini's *Stabat mater*. Es war übrigens das erste Mal, dass sich die heiligen Pforten vor Rossini aufthaten. Das 6. (am 21. März) neben Weber's Ouvertüre zur Euryanthe und Haydn's Sinfonie in *G* ein Stückchen aus Beethoven's Ruinen von Athen, eine Mottetarie von Jomelli, einen Opern-Chor von Rameau (von Ad. Adam zurecht gemacht, ursprünglich eine Balletmelodie aus Rameau's Castor und Pollux), das halbe Septett von Beethoven, und als Schluss den Persepolischor aus Händel's Alexanderfest. Das 7. (am 4. April) brachte mit Weber's Oberon-Ouvertüre und Beethoven's *C moll*-Sinfonie eine Romanze (im Chor gesungen) von Martini, das *Confutatis* und *Lacrymosa* aus Mozart's Requiem, die Quartettvariationen Haydn's über „Gott erhalte Franz den Kaiser" (hier *Hymne de Haydn* titulirt) und den Triumphchor aus Händel's Judas Maccabäus. Dies wird hinreichen, um die ausgesprochene Ansicht zu rechtfertigen. Auch die Ausgrabung von Bruchstücken voriger Jahrhunderte, häufig mit modernem Zusatz ausstaffirt, ist nichts als eine Concession, die man der heutigen Mode macht, die überall ein Stück retrospectiver Musik, ein Stück Rococco verlangt.

Was nun die Aufführungen betrifft, so müssen dabei bekanntlich Auffassung und Ausführung zusammenwirken. Meiner Meinung nach überragt in den Conservatoire-Concerten die letztere bei weitem die erstere. Ich spreche natürlich von den jetzigen Aufführungen unter Girard's Direction; von den Concerten, welche Habeneck leitete, habe ich keins gehört. Es ist freilich wahr, dass eine so vollendete Technik, wie wir sie hier hören, durch die Deutlichkeit, durch die gewissenhafteste Beobachtung aller dynamischen Zeichen, durch richtige Accentuation, durch Einheit des Strichs, durch die feinste Nüancirung des Gesammttons des Orchesters, durch den meisterhaften Ausdruck der Solomelodien und durch die treffliche Phrasirung, dass durch alles dieses die vollendete Technik von selbst schon eine Vorzüglichkeit des Vortrags erzeugt, die nothwendig die Auffassung des Einzelnen ebenfalls als vorzüglich erscheinen lässt. Allein die Auffassung des Ganzen, das Ergreifen des Charakters eines Tonwerks, das Heraufbeschwören des Geistes aus dem Sarkophage der Partitur ist doch noch etwas anderes, und wo dieses, wie überall bei den vollen Orchesterwerken, von der Inspiration abhängt, welche der Dirigent dem Orchester geben muss, haben wir nicht immer die Verwirklichung des Ideals gefunden, das uns vorschwebte. In der Beethoven'schen *C moll*-Sinfonie wurde z. B. das Tempo des Scherzo als viel zu langsam offenbar vergriffen und auch im Finale, dessen breites Einsetzen wir allerdings billigen, wickelte sich der Verlauf zu mechanisch ab und man fühlte deutlich, dass der Dirigent zuweilen mit dem Feuer seines Orchesters in Widerspruch kam. Dass derselbe, wie mir glaubwürdige Kenner versicherten, in der 9. Sinfonie den Tempowechsel im 3. Satz zwischen *Adagio molto* und *Andante moderato* gänzlich ignorirt haben soll, ist auch ein starkes Stück. Ausgezeichnet in jeder Hinsicht wurden dagegen die Haydn'sche Sinfonie in *G dur* und die Weber'schen Ouvertüren zur Euryanthe und zum Oberon gegeben — sie rissen unwillkürlich zu dem Geständniss hin: das ist das trefflichste Orchester auf der Welt! Der Glanz der Violinen in den Triolenfiguren der Euryanthe und in den Sechszehnteln beim Eintritt des Allegro des Oberon lässt sich gar nicht beschreiben: er drang so blendend in's Ohr, wie die Sonnenstrahlen in's Auge.

Den eigentlichen Triumph feiern die Saiteninstrumente aber in jenen merkwürdigen Productionen, welche in diesen Concerten Compositionen für Kammermusik durch sämmtliche Streichinstrumente ausgeführt wiedergeben, und von denen die zweite Hälfte des Septetts von Beethoven (mit den Variationen in *B dur* beginnend) und die oben erwähnten Variationen für Streichquartett von Haydn in den beiden letzten Concerten dieser Saison vorka-

men. Ich ging mit einem Vorurtheil gegen diese Kunststücke hin, und brauche für deutsche Leser nicht zu wiederholen, was gegen sie spricht: allein die wunderbare Vollendung des Vortrags schlägt alle grundsätzlichen Einwürfe darnieder — „grau, lieber Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum!" Die Cadenz im Finale des Septetts mit allen ihren Trillern u. s. w. von 19 ersten Violinisten ausgeführt, die Haydn'sche erste Variation der beiden Violinen, jede mit 19 bis 20 Künstlern besetzt, die folgenden, in denen die Violoncelle mit den Bratschen wetteifernd hinzutreten, das Ganze in den markigen Stellen von einzelnen, sehr bescheiden angebrachten Contrabassnoten unterstützt, alles das ist ein Genuss so eigner Art, dass der Gedanke an die Schule ganz dabei verschwindet und nur die Seele sich auf eine merkwürdige, aber wohlthuende Weise wie durch den Gesang eines Geisterchors erregt fühlt.

Ich muss hier einen Irrthum berühren, der im Auslande häufig gehegt wird, nämlich die Meinung, dass das Orchester dieser Concerte nur aus Mitgliedern des Conservatoriums bestehe. Dem ist nicht also. Ein besonderer Concertverein, *Société des Concerts* vorzugsweise genannt, steht an der Spitze; die vorzüglichsten Künstler von Paris, mögen sie Lehrer am Conservatorium sein oder nicht, bilden das Orchester, in welchem z. B. Tilmans, Dirigent der komischen Oper, die erste Violine, Alard, Professor an der Anstalt, die zweite anführt; von den Zöglingen der Schule werden bloss die ausgezeichnetesten und reifsten zugelassen, nur der Chor besteht aus Eleven, allein die Soli werden durch Mitglieder der Operntheater gesungen. Die ersten Stimmen der Blasinstrumente sind meist durch Lehrer des Conservatoire's besetzt.

Zu den Vorzügen dieses Orchesters gehört vor allem die vollkommen reine Stimmung, so wie sie nur durch die Trefflichkeit der Instrumente und durch die in sich und gegen einander reinste Intonation der Blasinstrumente erzielt werden kann. Alsdann der Ton des ganzen Orchesters, in dem Sinne wie wir vom Ton eines einzelnen Instruments, einer Geige, eines Piano's u. s. w. sprechen. Dieser in allen Abstufungen von Stärke stets herrlich schwingende und immer, auch im leisesten Piano, klangvolle Ton ist ein Gesammterzeugniss der kunstvollen Behandlung der Instrumente und wiederum des köstlichen Materials derselben in Verbindung mit der glockenreinen Stimmung. Es verschwinden die verschiedenen Klangfarben hier so täuschend in einander, dass selbst ein geübtes Ohr zuweilen Augenblicke lang zweifelhaft bleibt, ob Saiten- oder Blasinstrumente die an eben vernommene Klangwirkung erzeugten, namentlich sind ausgehaltene Accorde von Contrabässen und Holzblasinstrumenten kaum von schönen Orgelklängen zu unterscheiden. Auch das Verhältniss der Messinginstrumente, der Hörner, Trompeten und Posaunen zu dem Ganzen ist sehr harmonisch, was im Orchester der grossen Oper durchaus nicht der Fall ist, wo sich das Blech unausstehlich breit macht. Nur der Ton der Pauken schien im *forte* etwas zu rasselnd, zu trommelähnlich.

Die Präcision der Ausführung ist im höchsten Grade vollendet. In der *C moll*-Sinfonie von Beethoven habe ich im ersten Satz die drei Achtel des Thema's noch nie so vollkommen gleich, sei's im *fortissimo* oder im *piano*, gehört wie hier, namentlich verlor das dritte niemals auch nur das geringste Zeittheilchen von seinem Werth und setzte sich dennoch immer trefflich gegen die folgende halbe Note ab; die Achtelfiguren von zwei gebundenen und zwei gestossenen Noten wurden am ersten wie am letzten Pulte mit der feinsten Genauigkeit und Egalität wiedergegeben, jedes *piano* nach einem *crescendo* oder plötzlich abgebrochenen *fortissimo* wurde im Moment mit der grössten Zartheit eingesetzt, wogegen dann wieder z. B. nach den im leisesten *piano* verhallenden Accorden, die zwischen den Saiten- und Blasinstrumenten in halben Noten abwechseln (S. 21 der Breitkopf'schen Partitur) der Sextenaccord von *D* in den Saiteninstrumenten mit seinem einzelnen Achtel *ff* wie der furchtbare Schlag eines centnerschweren Hammers an einen Felsen einschlug. So könnte ich die ganze Sinfonie durchgehen und wüsste überall nur Vortreffliches zu berichten, wovon ich nur noch das ausgezeichnete Spiel der Contrabässe im *C dur*-Trio des Scherzo erwähnen will, welche besonders bei dem *diminuendo* gegen Ende des Trio's die Achtelfiguren im halben Staccato mit einer bewundernswerthen Deutlichkeit und Abschattung des *sempre più piano* wiedergaben. Das *Diminuendo*, namentlich von *p* zum *pp*, ist überhaupt eine Glanzseite dieses Orchesters, es wird stets auf eine Weise ausgeführt, von der man in dieser Vollkommenheit selbst in namhaften Orchestern keine Vorstellung hat. So erregte z. B. der Schluss des Beethoven'schen Derwischchor's aus den Ruinen von Athen eine wahre Verwunderung bei mir und einigen deutschen Freunden, so dass wir uns unwillkürlich ansahen: wir glaubten dem verschwindenden Gesumme

eines Bienenschwarms zu lauschen; es waren aber nichts als Achteltriolen. Und wenn doch bei der Wiederholung (der Chor wurde *da capo* gerufen) auch nur ein Nötchen, auch nur ein Strichlein anders gewesen wäre! Da bekömmt man Achtung vor der Schule, vor der Virtuosität in Masse.

Im *Andante* fiel uns eine Stelle auf. In den Takten vor dem prachtvollen Eintritt des *C dur* (zum zweiten Male) spielten die zweiten Violinen und Bratschen das ≡ nicht in dieser Figur: , sondern sie spielten die 8 Sechszehntel ebenfalls wie Zweiunddreissigstel und machten danach eine Zweiunddreissigstel- und eine Achtelpause. Wahrscheinlich liegt ein Stichfehler in der Pariser Ausgabe der Stimmen zum Grunde: falsch ist es auf jeden Fall. Beim Anfang des *Scherzo* wurde auch hier, wie so häufig geschieht, das *poco ritardando* vom Dirigenten zu früh begonnen: es muss erst im 7. Takt, einen, nicht zwei Takte, vor der Fermate eintreten; erst bei der unmittelbar folgenden Wiederholung, in welcher das Thema der Bässe um 2 Takte wächst, wächst auch das *ritardando* um einen Takt. Das Tempo wurde, wie schon erwähnt, durchaus zu langsam genommen: die Ausführung des *sempre p* bis zum *ppp* (beim Eintritt der geheimnissvollen Pauke) und der Uebergang in das triumphirende *C dur* waren vortrefflich.

Weil ich einmal bei dem Scherzo der V. Sinfonie bin, so kann ich nicht unterlassen, allen Dirigenten zuzurufen: Wie lange sollen die zwei eingeschobenen, durch Versehen in die gedruckten Stimmen gekommenen, von Beethoven selbst ausdrücklich verleugneten zwei Takte beim Eintritt der Wiederholung des *C moll* nach dem Schlusse des *C dur* (S. 108 der Partitur):



noch immer ihre angemaasste Stelle behalten und bei jeder Aufführung mitsprechen, wozu sie durchaus nicht berechtigt sind? Heraus mit ihnen! Ich habe diese Sache schon vor mehrern Jahren auf Mendelssohn's Veranlassung an einem andern Orte einmal öffentlich besprochen; da es aber bis jetzt nichts geholfen hat, so werde ich als Zusatz zu diesem Artikel in der nächsten Nummer eine nochmalige Anklage gegen besagte Eindringlinge formuliren und hoffe, dass sie alsdann auf Grund von erwiesener Bescholtenheit aus der guten Gesellschaft auf ewig gestrichen werden.

Berliner Briefe.

Den 30. April.

Wie es zu erwarten war, hat es in diesem Monat noch eine Reihe von Gastspielen gegeben, die uns den Rest des Winters noch interessant genug machten. Frl. Liebhardt, vom Theater zu Wien, trat als Martha, Marie, Königin in den Hugenotten und als Königin der Nacht vor uns auf. Obschon eine sehr schätzenswerthe Sängerin, ist sie doch von der Kritik und vom Publikum theilweise überschätzt worden. Man enthusiasmirt sich hier sehr schnell für etwas Neues, eben weil es neu ist; und die Unstätigkeit des Berliner Wesens geht mit dem Verstande und der Gerechtigkeit durch. Frl. Liebhardt vertritt dasselbe Genre, für das Frau Herrenburger-Tuczek bei uns engagirt ist; natürlich lag die Vergleichung mit dieser Dame nahe, und nicht Wenige entschieden sich zu Gunsten unsers Gastes, der in der That auch manche Vorzüge vor Frau Tuczek hat; letztere aber befindet sich weit mehr im Besitz der Mittel, die für die grossen Dimensionen unseres Hauses erforderlich sind. Noch weiter ging ein hiesiger Recensent, der die Gelegenheit zum Angriff gegen unsere Gesanglehrer benutzte; wieder eine süddeutsche Sängerin, rief er aus, die etwas Tüchtiges geworden ist, während die hiesigen theuer bezahlten Gesanglehrer nie ein Resultat erreichen und sich stets mit dem Mangel an Stimmen entschuldigen. Frl. Liebhardt hat ausser natürlichen Vorzügen, zu denen wir ihre bedeutende Höhe rechnen, so dass sie die Arien der Königin der Nacht in der ursprünglichen Tonart singt (gewissermaassen ursprüngliche Tonart, denn die wirklich ursprüngliche Tonart würde fast einen Ton tiefer sein), auch manche Vorzüge der Bildung; doch scheinen uns diese Vorzüge mehr ein Resultat geistiger Bildung, als echter Gesangstechnik. Die Aussprache der Vokale ist sehr ungleich, die tiefen Töne sind forcirt, der Ton-Anschlag ist nicht vollständig geregelt, namentlich ist die Lage vom *d* bis zum *g* der zweigestrichenen Oktave etwas gespannt und gezwungen; Coloraturen führt Frl. Liebhardt mit Sauberkeit und Anmuth aus. Wollte man sich nur die Mühe geben, Frl. Liebhardt mit manchen hiesigen Dilettantinnen zu vergleichen, so würde man sich überzeugen, dass unsere Gesanglehrer sehr wohl die Fähigkeit haben, Stimmen eben so gut und noch besser zu bilden,

als die Stimme von Frl. Liebhardt gebildet ist. Der Uebelstand ist nur der, dass unsere Theatersänger und Sängerinnen es meist verschmähen, Studien zu machen, dass heutzutage Menschen, die etwas Stimme haben, sich für Capitalisten halten, die die Hände in den Schooss legen, weil sie von den Zinsen ihres Capitals viel bequemer leben können. So lange unser Publikum sich dabei beruhigen wird, wenn ein Sänger, der etwas Naturkraft der Stimme hat, vor ihm auftritt, so lange wird es mit diesen Zuständen nicht besser werden. — Frl. Liebhardt hat ihr Gastspiel vor wenigen Tagen beendet. Als Königin der Nacht ist sie nur einmal aufgetreten; in Concerten erfreute sie uns durch den Vortrag österreichischer Lieder. — Dass noch mehrere Concerte stattfinden würden, hatte ich Ihnen vorausgesagt. Herr Dupont, ein belgischer Pianist, glänzt durch Fertigkeit und Sauberkeit des Spiels. Höher ist Herr Gockel zu stellen, der sich uns als Pianist und Compouist vorführte, ein feuriger, junger Mann, der uns für manche Unebenheit im Spiel durch einen kräftigen, männlichen Ton und durch geistige Lebendigkeit entschädigt. Herr Julius Hopfe, ein Epigone des vorigen Jahrhunderts — denn auf dem musikalischen Standpunkte desselben ist er stehen geblieben — führte mehrere eigene Compositionen, darunter zwei Sinfonien, vor einem eingeladenen Publikum auf, und bewährte sich in der einmal von ihm verfolgten Richtung als eine recht tüchtige Kraft, der es nur zu wünschen wäre, dass sie ein wenig mehr moderne Tonmassen und Toncombinationen in Bewegung setzte. — Nun komme ich zu den italiänischen Sängern der Petersburger Oper, die uns einen lang entbehrten Genuss verschafften und Wünsche anregten, deren Erfüllung freilich sehr unwahrscheinlich ist. Wenngleich die berühmtesten und bedeutendsten von ihnen, Tamburini und die Persiani, das fünfzigste Lebensjahr schon überschritten haben, wenngleich die Stimme des Ersteren bereits von allem Metall entleert ist, während die Letztere nur noch im *mezza voce* einen angenehm klingenden Ton hervorbringen kann, so singen sie doch noch so, dass unsere einheimischen Sänger fast als Dilettanten im Vergleich zu ihnen erscheinen, und der Gesangskundige hat wenigstens dasselbe Vergnügen davon, das der Kunstkenner an einem Torso des Alterthums empfindet. Die Stimme Tamburini's ist gegenwärtig fast nur noch wie die Formel zu einer Stimme; aber mit dieser Formel macht er Alles, und da er ausserdem noch die gute Eigenschaft hat, rein zu singen, so hat man bei seinem Gesang zwar nicht den fleischlich-sinnlichen Genuss, den schöne Stimmen hervorzaubern, aber man gelangt zur höchsten musikalischen Befriedigung. Ausserdem ist Tamburini ein vollendeter dramatischer Sänger, der jede Note eigenthümlich zu beleben weiss, der mit der grössten Leichtigkeit und Freiheit die Töne als das behandelt, was sie sein sollen, als Ausdruck eines bewegten inneren Lebens. Jede musikalische und dramatische Nüance, die Componist und Dichter theils beabsichtigt theils möglich gelassen haben, weiss er auszubeuten, ohne aber, dass er darum die Einheit des Ganzen zerrisse; denn so leicht und natürlich macht sich der Uebergang von Einem zum Andern, dass der unbefangene Zuhörer kaum sich bewusst wird, eine wie mannigfaltige Tonwelt vor seinen Ohren ihr Spiel treibt. Sga. Persiani ist als dramatische Sängerin weniger anzuerkennen; ihre Grösse besteht in der Feinheit, Zierlichkeit und Deutlichkeit des Vortrags, die sich bis auf die schwierigsten, nur ihr möglichen Fiorituren erstreckt. Ihre Stimme ist dem äussern Anschein nach klein, weil sie, wie jede gut gebildete Stimme, den Ton fest zusammenhält; aber eben dadurch wird der Ton selbst deutlich und klar und macht die Ausführung der schwierigsten Passagen möglich. Dass Sgn. Persiani im *forte* der reinen Intonation nicht mehr mächtig ist, ist ein Uebelstand, der in den Jahren der Künstlerin seine Erklärung findet; wir nehmen es für einige Abende wohl mit in den Kauf, wenn wir durch Vorzüge entschädigt werden, die wir sonst keine Gelegenheit haben, zu bewundern. Sgn. Rossi ist ein vortrefflicher Buffo, mit voller tönender Stimme, die er aber auch zart und elegant zu behandeln weiss, mit ausgezeichnetem Darstellungstalent, und von einer Ungezwungenheit des Singens und Spielens, die der deutschen Pedanterie wohl ewig unerreichbar bleiben wird. Von Seiten der Technik ist das Bewundernswertheste an ihm der leichte Uebergang vom Gesang zum *parlando* und umgekehrt, ferner von der Bruststimme zum Falset, das er zu komischen Wirkungen höchst ergötzlich anwendet. Aber ein Deutscher versuche ihm diese Künste nur lieber gar nicht nachzumachen; denn dazu gehört eine Sicherheit in der Ausübung der Kunst, von der deutsche Sänger heutzutage noch keine Ahnung haben. — Der Tenor, Sgn. Poppolini, war schlecht. Soll ich in ein Wort den Eindruck der italiänischen Sänger zusammenfassen, so ist es dies, dass ihr Gesang, obschon dem Untergange nah, doch noch immer ein vornehmes Gepräge hat, während unsere einheimische Oper nur eine gute bürgerliche Bildung hat. Leute von

vornehmer Bildung überragen die Andern durch Feinheit und Leichtigkeit des Wesens, und gerade dies ist der Vorzug der Italiäner. Es ist kein Zufall, dass die Aristokratie in der ganzen Welt die italiänische Oper begünstigt; es ist eine Verwandtschaft und Gleichartigkeit des Wesens, durch die wir diese Erscheinung erklären müssen. Auch bei uns war es namentlich die Aristokratie, die die Vorstellungen der Italiäner besuchte. Leider sahen wir nichts Anderes, als den Barbier von Sevilla, den Liebestrank und den Don Pasquale, also nur komische Opern; zu ernsten reichen die Stimmmittel der Sänger nicht mehr aus.

G. E.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Am 27. April feierte der hiesige Männergesangverein sein Stiftungsfest und zehnjähriges Bestehen. Herr F. C. Eisen hat dazu als Festschrift eine Brochüre verfasst, welche unter dem Titel: „Der Cölner Männergesangverein unter Leitung des k. Mus.-Dir. Herrn Franz Weber" Andeutungen in chronologischer Folge über Entstehen und Fortschreiten, Zweck, Wirksamkeit, Beziehungen und Erinnerungen des Vereins während des Zeitraums vom 27. April 1842 bis 27. April 1852 giebt und als Manuscript für Vereinsmitglieder gedruckt ist. Es geht daraus hervor, dass der Verein zur Verherrlichung des Gottesdienstes in Cöln 11 Messen aufgeführt, sich 11 Mal an kirchlichen Festzügen betheiligt und 3 Mal Chöre bei Anwesenheit hoher Personen im Dome gesungen hat. Zur Förderung der Kunst und zu wohlthätigen Zwecken hat er 68 Concerte gegeben, davon 60 in Cöln und 8 an andern Orten; ausserdem hat er sich 13 Mal bei Concerten anderer betheiligt. Als Ehrenbezeigungen brachte er 30 Serenaden theils an Künstler, theils an hohe Personen. Die Anzahl der sämmtlichen Leistungen und Versammlungen zu Vereinszwecken beläuft sich auf 709 und er hat 16,423 Thaler zu vaterländischen, vaterstädtischen und wohlthätigen Zwecken aufgebracht. Wahrlich, ein höchst ehrenwerthes Resultat. Möge er unter seinem wackern Dirigenten fortfahren, auf so treffliche Weise und mit steigendem Erfolg den Sinn seines Denkspruchs: „Durch das Schöne stets das Gute" zu verwirklichen!

Cöln. Am Sonntage, den 2. Mai fand die vierte und letzte *Matinée* der Herren Reinecke, Hartmann und Breuer statt und hörten wir ein reizendes kleines Trio in *Fis moll* von Haydn, ein Trio von Eduard Franck und die Krone der Trio's, das grosse *B-dur*-Trio von Beethoven in einer Weise, wie wir sie bei den genannten Künstlern gewohnt sind. An dem Trio von Franck machten wir eine interessante Bekanntschaft, und danken wir es den Herren sehr, dass sie uns auch dann und wann neue, oder doch unbekanntere und seltener gehörte Werke vorführen. Das Trio von Franck zeichnet sich durch seine durchweg edle Richtung, eine überaus geschickte Handhabung der Form und interessante Combinationen besonders aus und verdient somit die Beachtung aller Kunstfreunde, welche wir hiermit darauf aufmerksam gemacht haben wollen. Mögen die Künstler sich durch die Aufnahme der diesjährigen Matineen, Seitens des Publikums, veranlasst sehen, uns im kommenden Winter mit einem neuen Cyclus zu erfreuen.

Cöln den 5. Mai. Eine Dame zeigt mir so eben in der Leipziger Modenzeitung von Dietzmann Nr. 18 eine musikalische Notiz aus Paris, welche so lautet: „Bei einer Aufführung der unvergleichlichen Leonoren-Ouvertüre von Beethoven liess man das berühmte Trompetensolo weg (!) — wie unehrerbietig gegen den Componisten — das sind Freiheiten, die man sich nicht gestatten sollte; aber noch merkwürdiger dabei ist, dass diese Weglassung unter der Direction eines namhaften deutschen Capellmeisters stattfand, den wir schonungshalber nicht nennen wollen". — Wie lächerlich, aber auch wie boshaft! Das Trompetensolo blieb allerdings aus, der Trompeter hinter der Scene hatte nicht aufgepasst und in seiner Seelenangst brachte er auch bei der Wiederholung der Stelle keinen Ton heraus — der erste Clarinettist ergänzte ihn. Dass der Dirigent jenes Solo absichtlich weg gelassen, kann natürlich nur so „dummen Teufeln" einfallen, als welche das erste in musikalischer, das andere in moralischer Hinsicht Verfasser und Nachschreiber jener Notiz sich bekunden. Wenn die Modenzeitung ihren deutschen Leserinnen über deutsche Künstler in Paris nichts weiter mitzutheilen hat, als dergleichen hämisch erfundene oder hämisch benutzte Anekdötchen, so thäte sie besser bei der Kritik der Hauben und Mantillen zu bleiben.

L. B.

Cöln, den 6. Mai. Gestern hatten wir das erste Sommerconcert auf dem grossen Gürzenichsaale. Durch Mitwirkung sämmtlicher musikalischen Vereine wurden unter der sichern und energischen Leitung des k. Musik-Dir. Hrn. F. Weber der Frühling und der Sommer aus Haydn's Jahreszeiten, im zweiten Theil Mendelssohn's Finale aus der Oper Loreley und Beethoven's 4. Sinfonie (*B dur*) aufgeführt — ein sehr zweckmässig gewähltes Programm, in welchem mit Recht auf das grosse Publikum Rücksicht genommen und dennoch lauter vortreffliche Musik dargeboten wurde. Bekanntlich haben diese Gürzenich-Concerte, welche zu sehr mässigen Eintrittspreisen gegeben werden, den schönen Zweck, den Geschmack an guter Musik in den weitesten Kreisen zu verbreiten. Die Einnahme war für die hiesigen Freischulen bestimmt, der Saal sehr gut besetzt. Die Ausführung der Jahreszeiten war gut: der Chor hätte beim Einsetzen, und beim Aushalten oder Abbrechen der Fermaten, präciser sein können, überhaupt hie und da frischer, schlagfertiger. Die Soli, von Fräul. Franz. Veith, Hrn. Pütz (Tenor) und Hrn. Schiffer (Bass) übernommen, wurden meist, besonders in den Ensembles, recht gut vorgetragen. Nur die Recitative waren durchweg zu schleppend: es sind ja keine israelitische oder christliche Helden, auch keine Bibelsprüche, die uns in den Jahreszeiten vorgetragen werden; der heitere Cultus der Natur verlangt Leben und Bewegung. Das Tremoliren des Hrn. Schiffer können wir durchaus nicht billigen. Vorzüglich gelungen war die Aufführung des herrlichen Finale's von Mendelssohn; hier war auch der Chor voll Leben und Ausdruck, und Fräul. Veith sang die Partie der Leonore nicht nur mit der schönen, vollen, in allen Tönen herrlich ausgebenden Stimme, die ihr Mutter Natur gegeben hat, sondern auch mit einem Ausdruck und einer Leidenschaft, wie wir sie fast noch nie von ihr gehört haben und um so freudiger als neue Bürgschaft einer schönen Zukunft der jungen talentvollen Künstlerin begrüssen. — Die Beethoven'sche Sinfonie ging im Ganzen recht gut: allerdings verlangt die ganz genaue Ausführung dieser *B dur*-Sinfonie Feinheiten in den Nüancen und Einheit des Striche in den Saiteninstrumenten, welche bei einem nicht ständigen Orchester ohne viele Proben unmöglich vollkommen zu erzielen sind. Die Auffassung von Seiten des Herrn Dirigenten war ganz vorzüglich.

Bonn. In der letzten Versammlung des Beethoven-Vereins trug der Pianist **Graf** aus Prag ein Preistrio (?) von L. Wolf und mehrere Salonstücke eigener Composition mit grosser technischer Fertigkeit unter lebhaftem Beifall der Zuhörer vor.

Arnsberg. Vor Kurzem weilte in unserer Stadt Herr **Köckert**, Violin-Virtuos aus **Prag** — gebildet im dortigen Conservatorium — zum Besuche bei seinen Verwandten, was uns Gelegenheit verschaffte den jungen Künstler zu hören. — Herr Köckert genügt in hohem Grade den Erfordernissen eines wahrhaft meisterhaften Violinspiels: Sicherheit der Bogenführung, eine seltene Kunstfertigkeit, Fülle und Kraft des Tones und zugleich Innigkeit und Zartheit des Vortrags. Im *Adagio* wie im rapidesten *Allegro* ist er gleich ausgezeichnet und überwindet mit Leichtigkeit die grössten Schwierigkeiten seines Instrumentes. Er spielte auf wiederholt allgemein ausgesprochenen Wunsch in 3 öffentlichen Concerten und mehrere Male in Privat-Zirkeln, und überall wurde ihm der rauschendste Beifall. Seine Vorträge waren ausser eigener Composition Sachen von Beriot, Vieuxtemps, Mendelssohn-Bartholdy etc. Indem wir Hrn. Köckert für die genussreichen Abende danken, wünschen wir ihm von Herzen Glück auf der betretenen Künstlerlaufbahn. M.

Prag. Am 6. April wurde hier durch den Tonkünstlerverein und die Sophienakademie **F. Hiller's** Oratorium „die Zerstörung von Jerusalem" unter Herrn F. Skraup's Leitung aufgeführt und gewährte einen der grossartigsten Genüsse. Es stellt sich die Ueberzeugung immer mehr fest, dass Hiller's Meisterwerk keine Nebenbuhlerschaft zu scheuen habe, selbst die des Paulus nicht. Der Violinist **Laub** hat am 20. März sein Abschiedsconcert gegeben. **Schumann's** Ouvertüre zur Braut von Messina liess kahl. (Leips. N. Z. f. M.)

Stettin. Das Theater hat diesen Winter dem Aufkommen der Concertmusik Eintrag gethan. In Städten, in denen das Publikum, das sich für die Kunst interessirt, immer eins und dasselbe ist, hält es sogar schon schwer, nur einen Tag in der Woche zu finden, an welchem dasselbe nicht schon durch Bestimmungen für den ganzen Winter hinaus in Beschlag genommen ist. Die **Liedertafel** unter Leitung des Hrn. **Tesche** hat ein Paar Concerte gegeben: eine höhere Aufgabe stellten sich die 4 Concerte, welche H. Capellmeister **Kossmaly** veranstaltete. Hr. Musikdirector C. **Löwe** leitete die gewöhnlichen Concerte des Gesangvereins, der unter seiner Direction blüht: er führte unter andern auch **David's** „Wüste" auf, und am Charfreitag ein neues Oratorium: „Das Sühnopfer". Das Concert des Hrn. **Truhn** erwarb den Beifall der Kenner durch dessen Compositionen. Zwei Schwestern aus Prenzlau, **Mathilde** und **Johanna Körner**, jene Pianistin, diese Violoncellistin, gefielen, besonders im Vortrag Beethoven'scher Sonaten. Sie gingen von hier nach Berlin [wo sie am 16. April Concert gegeben haben]. Die Krone der musikalischen Genüsse waren die 2 Concerte des **Berliner Domchors**.

In Nro. 96 bittet man zu berichtigen:

S. 761 Sp. 2 Z. 16 v. o. **vernehmt** statt vornehmt
S. 762 Sp. 2 Z. 12 v. u. Individualität.
Z. 7 v. u. bewundere.
Z. 6 v. u. diesen Marmorlippen.
S. 766 Sp. 1 Z. 7 v. o. continuo.
Sp. 2 Z. 20 v. u. **Einsätze** statt Zusätze.
S. 767 Sp. 1 Z. 21 v. u. nächsten statt innigsten.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 98. **Cöln**, den 15. Mai 1852. **II. Jahrg. Nro. 46.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Die zwei unberechtigten Takte im Scherzo der V. Sinfonie von Beethoven, nebst einigen andern rhythmischen Bedenken.

In dem IV. Artikel über die musikalischen Zustände in Paris habe ich erwähnt, dass in den Concerten des Conservatoire's bei den Aufführungen der *C moll*-Sinfonie von Beethoven die zwei durch Versehen im Scherzo abgedruckten Takte, welche nicht dahin gehören, fortwährend mitgespielt werden. Dasselbe geschieht in Cöln und an unzähligen Orten in Deutschland, und im Auslande höchst wahrscheinlich überall, wo das herrliche Werk zur Ausführung kömmt. Es ist damit wie mit so vielen Missbräuchen gegangen: sie erben sich

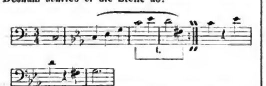
> wie eine ew'ge Krankheit fort,
> sie schleppen von Geschlecht sich zum Geschlechte
> und rücken sacht von Ort zu Ort!

Und keine Warnung, kein Beweis des Irrthums oder der Schädlichkeit hilft dagegen: die Menschen leben, sehen oder hören sich in das Unrechte und Unschöne so hinein, dass es ihnen nicht nur erträglich, sondern sogar lieb wird. Lassen wir das gelten in der Natur und bei individueller Liebhaberei; ich verdenke es dem Bräutigam nicht, wenn er auch die Sommerflecke auf dem hübschen Gesicht seiner Braut nicht weg wünscht; aber bei einem Kunstwerk ist es mit solchen Dingen doch etwas anderes, und wenn es Dilettanten oder gar Musiker gibt, die in dem vorliegenden Fall jene zwei das Ganze entstellenden Takte um keinen Preis entbehren wollen, weil sie einmal sich gewöhnt haben, sie an dieser Stelle zu hören, ja darin sogar einen liebenswürdigen Humor Beethoven's finden — und dergleichen Redensarten sind nicht etwa erdichtet, sondern werden als Einwürfe von sonst ganz vernünftigen Leuten vorgebracht — so darf eine solche Verblendung keineswegs durch das Sprüchwort *De gustibus non est disputandum* sich entschuldigen wollen, zumal da hier nicht nur von der verletzten Form der Schönheit (in diesem Fall der Symmetrie des Rhythmus) die Rede ist, sondern von der merkwürdigen Anmaassung, einem Kunstwerk wider den ausdrücklich ausgesprochenen Willen seines Schöpfers ein Glied mehr aufzudringen und das als eine Zierde geltend machen zu wollen, was er selbst für eine Verunstaltung erklärt hat! In Leipzig wurden unter Mendelssohn's Leitung jene verrufenen Takte stets weggelassen und seine Nachfolger in der Concertdirektion werden sie wohl schwerlich wieder eingeführt haben. Zuerst hat, wenn ich nicht irre, R. Schumann auf den Fehler aufmerksam gemacht. Darauf kömmt es mir aber hier nicht an, sondern allein darauf, dem immer noch fortdauernden Missbrauch entgegenzutreten, eben desshalb die Sache von neuem nicht bloss anzuregen, sondern zum Abschluss zu bringen, auch die Frage, w e l c h e von den vier fraglichen Takten, die zwei gebundenen oder die zwei abgestossenen, in den Bann gethan werden müssen, worüber ebenfalls, wie die Erfahrung gelehrt hat, bei manchen Dirigenten noch Unklarheit herrscht zu entscheiden.

Es handelt sich um die Stelle S. 108 der Breitkopf'schen Partitur:



Wie diese Phrase, in welcher also der 2. und 3. Takt des Thema's im 4. und 5. wiederholt werden, jedoch in abgebrochenen Vierteln, in die gedruckte Partitur und in die Stimmen gekommen ist, erklärt sich durch das ursprüngliche Manuscript Beethoven's, welches im Besitz der Handlung Breitkopf & Härtel ist. Beethoven hatte nämlich die Absicht, das ganze Scherzo (*C moll* und Trio in *C dur*) zu wiederholen, wie er ähnliches schon in der vierten Sinfonie (*B dur*) gethan und nachher in der siebenten (*A dur*) that — und dann erst den *Pizzicato*-Satz als *Coda* und Uebergang zum Finale anzufügen. Deshalb schrieb er die Stelle so:



Dannch begann die Wiederholung des ganzen Scherzo, sich an diese Nr. 1. (*prima volta*) anschliessend, mit dem 4. Takte von Anfang, in welchem die Hörner mit den Bässen das *g* einsetzen, wo denn auch das Wiederholungszeichen stand. Nachher fand er jedoch, dass der Satz dadurch zu lang werden würde und strich die ganze Wiederholung und deren Zeichen. Damit musste natürlich die Nummer 1. auch fallen: dies verstand sich von selbst und er vergass, noch besonders daran zu erinnern und die zwei Takte derselben durchzustreichen.

Nun könnte man sagen: „Ja, bei so bewandten Umständen kann man doch nicht wissen, ob er nicht absichtlich so gehandelt, da ihm der humoristische Witz vielleicht erst später, und eben durch die Nichtwiederholung veranlasst, eingefallen sein mag!"

Dem ist aber durchaus nicht so; denn als Beethoven die Ausgabe in Partitur und Stimmen zu Gesicht bekam und durchgesehen hatte, schrieb er einen Brief über das Ganze an Breitkopf & Härtel, und drückt sich darin folgender Maassen aus: „Ausserdem ist auch noch ein grosser Bock im Scherzo stehen geblieben, woselbst (und nun folgt die Bezeichnung unserer Stelle) zwei Takte zu viel sind."

Warum ist aber dieses Versehen nicht auf der Stelle wieder gut gemacht worden? oder wenn dies zu kostspielig war, warum ist nicht durch eine öffentliche Bekanntmachung dafür gesorgt worden, dass das musikalische Publikum von Beethoven's Absicht sogleich in Kenntniss gesetzt wurde? Darauf zu antworten, steht nicht in der Macht eines historischen Berichterstatters: das sind Familien- oder vielmehr Musikverleger-Geheimnisse, die ich nicht zu durchdringen versuche. So viel weiss ich aber, dass der gegenwärtige Besitzer jenes Briefes, Herr Härtel, die Einsicht desselben sowohl Schumann und Mendelssohn, als jedem Musiker, den es interessirt, gestattet hat und gestatten wird, und dass es auf jeden Fall für uns bequemer und leichter auszuführen ist, einen Strich durch jene zwei Takte zu machen, was Jeder an seinem Pulte in zwei Sekunden thun kann, als für die Herren Breitkopf & Härtel die Platten umstechen und umdrucken zu lassen.

Nach dem angeführten Ausspruch Beethoven's hört im Grunde genommen, jede Discussion auf: es müsste denn Jemand behaupten wollen, dass der grosse Meister, wäre er noch am Leben, sich durch scharfsinnige neuere Aesthetiker würde haben belehren lassen, dass ein Ding, welches er in seinem eignen Werke für einen grossen Bock angesehen, eigentlich ein feiner Witz sei. Sie würden ihn vielleicht entlarven und uns beweisen, dass grade hinter dem Ausdruck „Bock" sich der humoristische Schalk verbirgt, der uns absichtlich äfft und jedenfalls sich bei jener Wiederholung in abgebrochenen Vierteln etwas Handgreifliches, Aussermusikalisches gedacht habe, das er symbolisch dargestellt, wie etwa das mit Selbstironie zerhackte Nachbild eines im schönsten Fluss begriffenen Pfannkuchens!

Abgesehen davon wollen wir dennoch auch auf die innern Gründe hinweisen, welche die Streichung jener Takte nothwendig machen. Beethoven wiederholt von S. 108 der Partitur bis S. 116., wo in den Bässen das *As* eintritt, in Melodie und Harmonie wörtlich den Hauptsatz des Scherzo nur mit Auslassung der modulatorischen Ausführung von S. 87—90; der Unterschied liegt nur in der Instrumentirung, in der Form des Staccato und Pizzicato, und in dem Ausdruck des *sempre piano*. Das Ganze ist also ein leiser Nachhall des bereits Gehörten, der an die Stelle der sonst gewöhnlichen Wiederholung des Hauptsatzes nach dem Trio tritt. Wenn Beethoven auch allerdings hier eine ganz andere Bedeutung mit dieser Wiederholung verknüpft, als seine Vorgänger, wenn sein Genius damit eine der wunderbarsten Vorbereitungen auf das, was da kommen soll, verbindet und das Gemüth in eine Spannung versetzt, welche am Schluss mit dem Eintritt des *As* in den Bässen und dem *C* der Pauke auf's höchste gesteigert wird, so hebt dies Alles doch nicht den Charakter einer Wie-

derholung des Hauptsatzes auf und man muss sich daher nothwendig die Frage vorlegen: Wie ist bei einer folgerichtig durch 88 Takte durchgeführten Wiederholung irgend ein denkbarer Grund vorhanden, diese Wiederholung in vier Takten von jenen achtundachtzig doppelt eintreten, und in allen übrigen nirgends eine ähnliche Ausführung (oder Verdoppelung, denn Verlängerung der Melodie wird das Niemand nennen wollen) obwalten zu lassen? Der Art und Weise, wie Beethoven seine Melodie bei deren Wiederkehr weiter ausführt oder verlängert, wovon ja gerade der Anfang dieses Scherzo's in seinen ersten 18 Takten ein schlagendes Beispiel giebt, widerspricht eine nackte Wiederholung, wie diese, durchaus. Auch würde er, wäre es seine Absicht gewesen, die erste Periode bis zur Fermate um 2 Takte zu verlängern, sicher die zweite bis zur folgenden Fermate um eben so viel Takte vergrössert haben, um das ursprüngliche rhythmische Verhältniss beider zu einander (8 zu 10) in 10 zu 12 herzustellen; das gegenwärtig in der Partitur erscheinende, 10 zu 10, passt durchaus nicht zum rhythmischen Charakter des Ganzen.

Es müssen also an der fraglichen Stelle zwei Takte gestrichen werden und zwar die beiden ersten, im obigem Abdruck mit I. bezeichneten, in denen sich die halben Noten und das *ligato* finden, während die beiden folgenden mit den einzelnen Vierteln und der Viertelpause dazwischen als ächt beizubehalten sind. Dies geht aus dem oben Angeführten deutlich hervor; da die Repetition wegblieb, so muss auch die Nummer I. fallen. Allein auch hiebei unterstützt ausser der Autorität des Manuscripts wiederum ein innerer rhythmischer Grund die Richtigkeit der Sache. So wie sich nämlich zu Anfang des Scherzo's das zweite Glied der Melodie zum ersten verhält:



so müssen sich auch bei der Wiederholung nach dem *C dur* die beiden Glieder wieder zu einander verhalten:

B.

I.



Da nun bei *B.* II. die Bezeichnung der Phrasirung durch Binden und Abstossen in den Clarinetten und Fagotten ausser allem Zweifel ächt ist, so ist auch nicht an der Richtigkeit des entsprechenden ersten Gliedes *B.* I., so wie wir es bezeichnet haben und wie es nach Wegstreichung der eingeschobenen zwei Takte auch in der Partitur erscheint, zu zweifeln. Der Reiz der Stelle, oder wenn man will der Humor, besteht in der Vorbereitung auf das nachfolgende Pizzicato, welches durch den überraschenden Abbruch des *ligato* nach dem ersten Takt und die neckische Verwandlung der halben Noten in Viertel auf eine köstliche Weise angebahnt wird.

Einen anderen rhythmischen Skrupel aber können die letzten 50 Takte des Scherzo's erregen und ich weiss nicht, ob er ebenso leicht gründlich zu beseitigen sei. Diese Takte bilden bekanntlich die Brücke zu dem Finale; allein man spürt bei dem Uebergang dicht vor den prachtvollen Pforten des *C dur* oftmals einen gewissen Ruck, ein Gefühl, das sich demjenigen vergleichen lässt, das man auf der Eisenbahn empfindet, wenn der Wagen aus der Curve eines Nebengeleises wieder in das Hauptgeleise läuft. Die Ursache davon ist der ungleichtheilige Rhythmus, denn was ich eben 50 Takte nannte, vom Eintritt des *As* der Bässe und der Pauke in *C*, S. 116. der Partitur, bis zum Finale, sind eigentlich nur 49., da der erste Takt derselben der Schlusstakt des viertheiligen Rhythmus der Pizzicato-Repetition des Scherzo's ist. Es scheint also am Schluss des 3/4 Takts 1 Tackt zu viel zu sein. Das unheimliche Gefühl wird noch dadurch vermehrt, dass mit dem 22. Takt vor dem Finale die ersten Violinen einen dreitaktigen Rhythmus zu beginnen scheinen, in welchem die Melodie auf ihre Elemente zurückgeführt so fortschreitet:



wonach man dann vom Eintritt des dreigestrichenen *f* bei 6 an nach 3 oder 6 Takte erwartet, allein sieben hört. Dennoch halte ich die ganze Stelle für richtig und absichtlich so geschrieben, folglich nicht

anzutaaten. Beethoven hat offenbar den Takt in welchem die Pauke eintritt, als **Anfangstakt** einer neuen rhythmischen Periode genommen, nicht als Schlusstakt der vorhergehenden, wie sich das ganz deutlich in den ersten 12 Takten der Paukenstimme markirt. Nach diesen sind bis zum *es* der Violinen (Nr. 1 des Notenbeispiels) 16 Takte; dann bleibt der Rhythmus viertaktig, nicht dreitaktig, also *a b c d*, (der erste Takt des dreigestrichenen *f* gehört noch zu den 4 Takten unter *d*) und darauf folgen regelrecht noch 6 Takte bis zum Eintritt des ¾ Takts. Beachtet man dies und lässt in den Pauken und Bässen den Eintritt der Achtel statt der bisherigen Viertel im 8. Takt vor dem Schluss (bei dem *crescendo*) accentuiren, ferner die Fagotte im 8. und die Trompeten und Hörner im 4. Takt vor Ende ihren Eintritt etwas markiren, so wird die Stelle gerade wegen des scheinbaren Widerstreits der ersten Violinen gegen den Rhythmus von vortrefflicher Wirkung sein.

Endlich wollen wir noch ein letztes Bedenken über einen Eindringling im **Allegro** der *C moll*-Sinfonie äussern. Es ist der 12t. Takt nach der Fermate mit der Oboe-Cadenz im 2. Theil, S. 36 der Partitur Takt 2; sein Inhalt ist **eine Pause**, welche aber zwischen eine ganze Reihe von streng und scharf gegliederten viertaktigen Rhythmen mit einem fünften Takt so zerstörend hineintritt, dass er unmöglich zu dulden ist. Man vergleiche nur das Vorhergehende und das Folgende, namentlich S. 34. Takt 7—10 und S. 36. Takt 10 und 11. Wie verhält es sich aber mit diesem Takt in Beethovens Manuscript? Nach einer Mittheilung von Mendelssohn folgendermaassen: der Takt steht darin, das heisst sein Platz ist da: aber auf keinem System befindet sich das Zeichen der Pause. Ich glaube nicht, dass es neben den zwingenden innern Gründen mehr bedarf, um auch ihn in den Bann zu thun.

So hätten wir denn die *C moll*-Sinfonie um 3 Takte zu verkürzen. Dass dies endlich allgemein geschehe, ist sehr wünschenswerth, aber trotz alle dem, was bereits dafür geschrieben, nicht wahrscheinlich. Denn, wie der alte Römer sagt: „die Heilmittel wirken langsamer als die Krankheiten bei den Menschen, und ein einmal eingeschlichener Fehler wird ihnen am Ende sogar lieb."

Johann Sebastian Bach's Werke.

Herausgegeben

von der Bachgesellschaft in Leipzig.

(Schluss. S. Nro. 96.)

Der erste Theil der sämmtlichen Werke enthält unter dem Nebentitel: „**J. S. Bach's Kirchencantaten. Erster Band**" — **zehn** von diesen Cantaten. Sie erscheinen alle zum ersten Male im Druck, ein Umstand, der diesem Bande noch einen ganz besondern Werth gibt, zumal da mehrere der hier vorliegenden Cantaten von Männern wie Winterfeld und Musewius als ganz vorzügliche Compositionen schon längst gepriesen worden sind. Bisher sind, so viel uns erinnerlich, etwa 11—12 kirchliche Cantaten von Bach veröffentlicht, so dass also die neue Ausgabe uns fast doppelt so reich an diesen herrlichen Musikstücken macht, als wir es früher waren.

Es sind folgende: 1) „**Wie schön leuchtet der Morgenstern**", *F dur*, S. 1—52. Chor, Recitativ (Tenor), Arie für Sopran mit obligater *Oboe di caccia* (durch die Bratsche zu ersetzen), Recitativ (Bass), Arie (Tenor), Schlusschoral. — 2) „**Ach Gott vom Himmel sieh darein**", *G moll*, S. 55—72., Recitativ, Tenor, Aria für Alt, Arioso für Bass, Arie für Tenor, Choral. — 3) „**Ach Gott wie manches Herzeleid**", *A dur*, S. 75—94, Chor, Recitativ einzelner Stimmen mit Choralzwischensätzen, Arie für Bass, Duett für Sopran und Alt, Choral. — 4) „**Christ lag in Todesbanden**", *E moll*, S. 97—124, Chor, Duett für Sopran und Alt, Arie für Tenor, Chor, Arie für Bass, Duett für Sopran und Tenor, Choral. — 5) „**Wo soll ich fliehen hin**", *G moll*, S. 127—150, Chor, Arie für Tenor, Recitativ für Alt, Arie für Bass, Recitativ für Sopran, Choral. — 6) „**Bleib bei uns, denn es will Abend werden**", *C moll*, S. 153—176, Chor, Arie f. A., Choral f. Sopr. mit Violoncello *piccolo*, Arie f. T., Choral. — 7) „**Christ unser Herr zum Jordan kam**", *E moll*, S. 179—210, Chor, Arie f. B., Rec. u. Arie f. Ten., Rec. f. B., Arie f. A., Choral. — 8) „**Liebster Gott, wann werd' ich sterben**", *E dur*, S. 213—242, Chor, Arie f. T., Rec. f. A., Arie f. B. (11 Seiten), Rec. f. S., Choral. — 9) „**Es ist das Heil uns kommen her**", *E dur*, S. 245—274, Chor, Rec. f. B., Arie f. T., Rec. f. B., Duett f. S. u. A., Rec. f. B., Choral. — 10) „**Meine Seel' erhebt den Herrn**", *G moll*, S. 277—303, Chor, Arie f. S., Rec. f. T., Arie f. B, Duett f. A. u. T., Rec. f. T., Choral.

Die Redaktion ist theils nach der Original-Partitur, theils nach den Originalstimmen (grossentheils von Bach selbst geschrieben, und wo dies nicht der Fall ist von ihm berichtigt und mit Vortragsbezeichnung versehen), theils nach beiden gemacht. Nach dem Vorwort des Herausgebers M. Hauptmann sind besonders die Originalstimmen, welche die Thomasschule von allen diesen Cantaten mit Ausnahme von Nro. 6 besitzt, von der grössten Wichtigkeit. Einen wesentlichen Vortheil bot auch die bezifferte Orgelstimme, da die Partituren besonders bei den Soli's nur den *Continuo* ohne Ziffern haben. Die Orgelstimme ist durchweg zweifach vorhanden, einmal in der Tonart des Musikstücks und dann einen Ton tiefer transponirt (Chor- und Kammerton der Orgeln in den zwei Kirchen, in denen diese Cantaten aufgeführt wurden): die für die Thomaskirche transponirte ist in der Regel von Bach's eigner Hand beziffert und die zuverlässigste. Leider fehlt diese Bezifferung theilweise in Nr. 1, 2, 3, 5, 9 und ganz und gar in Nr. 4.

Die Cantaten beginnen alle, mit Ausnahme von Nr. 6, mit einer Choralbearbeitung als Eingangschor und haben den letzten Vers desselben Chorals als Schluss. Die Texte sind alten Kirchenliedern entnommen, jedoch nur in der Regel der erste und letzte Vers wörtlich: was dazwischen liegt, ist Behufs der Composition zu Recitativen, Arien und Duetten in Versmaass und Ausdruck geändert und freilich meist auf sehr nüchterne und oft gar zu geschmacklose Weise — ein leidiger Fehler der damaligen Zeit, der aber zuweilen so widrig erscheint, dass ihm für die Aufführungen in der Gegenwart jedenfalls durch Aenderungen abgeholfen werden muss. Denn wer kann heutzutage ein Recitativ auf folgende Worte vertragen: „Der Eine wählet dies, der Andere das, die thörichte Vernunft ist ihr Compass, Sie gleichen denen Todtengräbern, Die, ob sie zwar von aussen schön, Nur Stank und Moder in sich fassen, Und lauter Unflath sehen lassen?“ Selbst in den beibehaltenen Versen des ursprünglichen Textes wird man wohlthun, die neuern Recensionen der Kirchenlieder, wie sie z. B. das Jülich-Cleve-Märk'sche Gesangbuch hat, den Noten unterzulegen, denn z. B. der Schlussvers des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ lautet hier in der Partitur „Wie bin ich doch so herzlich froh, Dass mein Schatz ist das A und O, der Anfang und das Ende; Er wird mich doch zu seinem Preis Aufnehmen in das Paradeis, Dess klopf' ich in die Hände!“ So etwas kann nur noch Mormonen oder Pietisten behagen, und wir machen desshalb die Dirigenten der Gesang-Vereine u. s. w. darauf aufmerksam, solche Textesworte für die auszuschreibenden Stimmen zu ändern, damit dergleichen Anachronismen nicht der Empfänglichkeit für die herrliche Musik schaden.

Diese ist in der That in den vierstimmigen Chören durchweg bewundernswerth und keineswegs bloss für den Kenner, der ihre vielverschlungenen Fäden zu verfolgen und zu entwirren weiss, ein Genuss, sondern für Jeden, der noch Sinn für eine Gattung von Musik hat, welche mit der reichsten Fantasie der Erfindung die kunstvollste contrapunktische Arbeit zu vereinigen weiss. Allerdings sind die Sologesänge den Chören nicht gleichzustellen: allein die Recitative sind durchweg schön und auch unter den Arien stehen einige durch Originalität der Melodie und durch eigenthümliches Gepräge des Charakters sehr hoch, z. B. die Bassarien in Nr. 3 *Cis moll*, in Nr. 4 *E moll* mit dem darauf folgenden Duett für Sopran und Tenor, in Nr. 8 *A dur* mit obligater Flöte, die Sopranarie in *B dur* in Nr 10. Eine Rangordnung unter den zehn Cantaten zu bestimmen dürfte schwierig sein; sie sind alle schön, doch möchten wir Nr. IV., VI., VIII. und X. auszeichnen oder ihnen wenigstens für Aufführungen den Vorzug geben. In Nr. VIII. „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“ (*E dur*) ist zu gleicher Zeit eine so eigenthümliche schön instrumentirte Begleitung im Hauptsatze (dem Eingangschor), dass die Wirkung des Ganzen auch auf das grosse Publikum einen wunderbaren Eindruck machen muss. Der Satz ist eine Art von *Pastorale* in 12/8 Takt, in welchem die Violinen und Bratschen in Achteln von Anfang bis zu Ende *pizzicato* gehen, während zwei Solo-Hoboen (die aber schwierig sind und viel Ausdauer verlangen) und eine Soloflöte sich in mannichfachen melodischen Windungen in Sechszehnteln ineinander verschlingen, und der Chor den Choral in einfacher und durchsichtiger Bearbeitung in Absätzen mit langen Zwischenpausen dahinein hallen lässt, unserer Meinung nach stets im leisesten *piano* (es ist kein Vortrag vorgezeichnet). Nr. X. „Meine Seele erhebt den Herrn“ ist ein triumphirendes Prachtstück, in welchem auch die Sologesänge, die oben schon erwähnte Sopranarie, und dann vor dem Schlusschoral das schöne Tenor-Recitativ und Arioso mit ausgeschriebener Quartettbegleitung von grosser Wirkung sein müssen. Uebrigens verlangen die Solostücke überall sehr tüchtige Sänger und es ist kaum zu glauben, dass bei den beschränkten Mitteln, die dem Meister bei seinen Aufführungen zu Gebote standen, ihr Vortrag nur einigermaassen den Forde-

rungen der Composition entsprechend gewesen sei. Es wird im Rathsarchiv zu Leipzig ein eigenhändiges Schreiben Bach's aufbewahrt, in welchem er über die Unzulänglichkeit der Mittel, die ihm zu seiner Kirchenmusik zur Verfügung standen, klagt und Alles, was er hatte, aufzählt. Daraus geht hervor, dass er seine herrlichen Sachen nur mit einer sehr schwachen Besetzung des Chores und der Saiteninstrumente ausführen konnte.

Ueber die Entstehungszeit dieser Cantaten fehlt es, wie uns das Vorwort meldet, gänzlich an historischen Nachweisungen: ein Datum ist auf Bach's Manuscripten nirgend verzeichnet, nur die Buchstaben S. D. G.; und gleichzeitige Nachrichten geben keinen Aufschluss.

Das Aeussere des vorliegenden ersten Bandes ist vollkommen dem Versprechen in der Ankündigung gemäss, es ist schön und geschmackvoll, jedoch ohne Prachtverschwendung. Der Stich der Noten und des Textes ist scharf und deutlich, die Reihen der Partitur licht und hell, nicht eng in einander gedrängt, das Papier stark und weiss, das Format hoch Folio ohne durch übermässige Grösse, wie bei der Englischen Ausgabe von Händel's Werken, unbequem zu werden. Schätzenswerthe Zugaben sind das Bildniss Bach's, nach einem Gemälde in der Thomasschule von Hausmann in sauberm Stich von L. Sichling, und ein lithographirtes Facsimile seiner Handschrift, den Anfang der Cantate Nr. III. in Partitur enthaltend. Im gewöhnlichen Verlagswege würde ein solcher Band wenigstens das Doppelte kosten.

Möge die begonnene Herausgabe erneuete Theilnahme für die Bachgesellschaft in hohem Maasse erregen, damit es nicht an Mitteln fehle, jede Ausgabe zu bestreiten, durch welche das Unternehmen zur vollsten Befriedigung aller Kunstfreunde und zur Ehre Deutschlands durchgeführt werden könne.

L. B.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

* **Neuwied.** Unser Musikverein hat unter der Direction des Herrn **Gustav Flügel** vom November v. J. bis zum 1 April 1852 eine Reihe von Concerten gegeben, in welchen aufgeführt wurden: 1) von Ouvertüren Beethoven's Egmont nebst Entr'acten und Leonore Nr. 3., Cherubini's Wasserträger, Spontini's Vestalin, Weber's Euryanthe, Freischütz, Jubelouv. 2) von Sinfonien Beethoven's Nr. 5. 6. 7. und 8., Mozarts *C dur* m. d. Fuge, Kalliwoda's Nr. 1. 3) An Vocalmusik Chöre aus Haydn's Schöpfung und den Jahreszeiten. 4) An Kammermusik Beethoven Sonate f. Pf. und Viol. Op. 30. III. (die Herren Flügel und Werner), F. Schubert Trio Op. 100. (Herren Flügel, Werner und Hentemann). An Solisten hörten wir Herrn Zimmer auf der Flöte, die Herren Gewalt und Romanus auf der Posaune, und Herrn W. Johannes aus München, der auf einer Böhm'schen Flöte eine Composition von Böhm und eine eigne vortrug.

Mannheim. Der von mehrern hiesigen Musikfreunden beabsichtigte Verein zur Förderung der Tonkunst, „**deutsche Tonhalle**" genannt, erfreut sich würdiger Anerkennung von nah und fern. Für seine Begründung haben bereits an 90 Künstler, Musikfreunde, kunstsinnige Frauen, Gesang-, Musikvereine und Gesellschaften gezeichnet. Acht geehrte Herausgeber von Zeitschriften haben bereits dem Aufrufe zur Tonhalle in der uneigennützigsten Absicht, die Sache zu fördern, entsprochen, und hoffentlich werden viele Künstler und Kunstfreunde, welchen der Aufruf auf längerem Wege und später zugegangen, ihren Beitritt erklären, wozu die baldige Veröffentlichung der Satzungen der Tonhalle nebst dem Verzeichniss ihrer Mitglieder erneute Aufforderung geben wird. Möchte diese Lenzsaat bald und schöne Früchte bringen!

---

* **Leipzig.** Frau **de la Grange** ist hier in mehrern und zum Theil sehr verschiedenen Rollen aufgetreten, z. B. in der Fides und der Rosine. Sie hat die grösste Anerkennung gefunden, wie sie ihr noch im vorigen Jahre am Rheine zu Theil geworden; sie gehört unstreitig mit zu den besten Sängerinnen unserer Zeit. Auch Frau **von Strantz** wird zu Gastspielen in diesen Tagen eintreffen. Die Gebrüder **Wolfgang** und **Arno Hilf**, Violinisten, haben am 27 v. M eine Soirée gegeben: sie trugen Spohr's Concertante für zwei Violinen vor, ein Potpourri von Spohr über Motive aus Jessonda (Arno, der jüngere) und eine sogenannte Fantasie über Thema's aus Romeo und Julie von Bellini (Wolfgang). Sie gefielen im Allgemeinen sehr, doch mehr in Bezug auf die Kunst des Spiels als auf Sinn und Innigkeit des Vortrags.

Die Nummer 17 der Brockhaus'schen „Blätter für litterarische Unterhaltung", welche am 24. v. M. ausgegeben, enthält eine sehr scharfe Kritik über **F. Brendel's** „Geschichte der Musik in 22 Vorlesungen". Sie schliesst mit folgenden Worten, aus denen ihre Tendenz zu entnehmen ist: „Diesem weitern Umsichgreifen eines so prätentiösen Dilettantismus entschieden entgegen zu treten und ihn in seine Schranken zurückzuweisen — moderne renommirende Selbstgefälligkeit kehrt sich freilich nicht daran, denn nur die Lumpe sind bescheiden — ist heutzutage mehr als je die ernste Aufgabe aller Derer, die es mit der Kunst treu meinen, und damit mag denn auch die weitläufigere Betrachtung eines Werks entschuldigt sein, das eigentlich in wenigen Zeilen sich hätte abthun lassen".

Berlin. Herr **K. M. Thomas** gab zu seinem Vortheil (was aber kein Vortheil für ihn war) auf der Friedrich Wilhelmstädtischen Bühne die nachgelassene Oper eines Landsmanns: „die Doppelflucht" von **Herm. Schmidt**. Das k. Theater hatte dieselbe bereits vor zehn Jahren abgelehnt. Es war dem Beneficianten ein volleres Haus, dem Componisten ein besserer Text, und dem Texte eine originellere, mehr zusammenhängende Musik zu wünschen. Einige Nummern, wie z. B. ein Quartett und Finale im 1. Akt u. s. w, machten einen guten Eindruck.

In Berlin erschienen „**Devrient's-Novellen**" von **H. Smidt**, welche sehr anziehend sein sollen.

Zu **Berlin** ist am Charfreitage ein schönes Denkmal auf dem Grabe der grossen Schauspielerin **Amalie Wolff**, die am 18. August vorigen Jahres starb, eingeweiht worden. Es steht auf dem Dreifaltigkeitskirchhof vor dem Halle'schen Thore.

Frankfurt a. M. Frau Goody, vom Hofoperntheater in Wien, deren Talent zuerst hier aufblühte, hat das Publikum durch drei Gastrollen, Fides, Martha und Antonina, in einen Enthusiasmus gesetzt, wie er seit dem Auftreten der Sontag nicht hier statt fand.

Kassel. Ein neues Oratorium von Kühmstedt: „Die Verklärung des Herrn" ist hier unter Spohr's Leitung aufgeführt worden. Eine Zeitungsnotiz meint, man werfe demselben „ein häufiges Anstreifen an die Oper" vor. Das geschieht den Componisten ganz recht; warum schreiben sie nicht lieber Opern, die an Oratorien anstreifen?

Wien. Lord Westmoreland, gegenwärtig grossbritannischer Gesandter am hiesigen Hofe, entwickelt auch hier, wie früher in Berlin, eine musikalische Thätigkeit und Theilnahme für die Kunst, die sehr anerkennenswerth und gar Manchem willkommen ist. Vor kurzem kam eine *Missa solennis* von seiner Composition in der St. Karlskirche zur Aufführung, ein grossartiges Werk, das den Beifall der Kenner erwarb. Dieselbe ist am 1. Osterfeiertage auch in Prag in der Domkirche gemacht worden. — Der Pianist Schulhoff hat sehr besuchte Concerte gegeben; in dem letzten, dessen Einnahme er für die Armen bestimmt hatte, spielte er die Mendelssohn'sche Sonate für Piano und Cello (mit C. Schlesinger) und 7 eigne Compositionen. [Privatnachrichten zufolge gedenkt er einige Zeit des Sommers in Bonn zu verweilen.]

Aus Wien. Wenn uns sonst die Charwoche grosse Oratorien-Aufführungen brachte, die unsterblichen Werke von Händel, und zuletzt fast immer Haydn's Schöpfung, so erhielten wir diesmal in der berühmten Osterakademie nur die Ahnung des Händel'schen Samson, denn es waren in der Kaiserstadt Wien, in der zweiten Heimath von Haydn, Mozart und Beethoven, die Kräfte nicht zusammenzubringen, welche die projectirte Aufführung verlangte! Man begnügte sich deshalb, aus zwei sehr mittelmässig ausgeführte Chöre aus diesem Oratorium, gleichsam als Beschwichtigungsbissen für die klassischen Recensenten, deren Ausfälle man voraus sah, hinzuwerfen; dazu kam noch Spontini's Cortez-Ouvertüre und Mendelssohn's Violinconcert — allein als Zugmittel für die Logen und Sperrsitze einige Arien von Verdi! So weit sind wir in Wien gekommen! — Es existirt hier eine italiänische Clique, welche zwar bei der Masse des kunstliebenden Publikums noch wenig Boden gewonnen, aber in der Aristokratie bereits tiefe Wurzeln geschlagen hat. Die italiänische Oper besitzt einige vorzügliche Mitglieder, wie die Prime Donne Murray, Medori und Albertini; der Tenor Fraschini hat ungeheure Mittel, und Scalese ist ein trefflicher Buffo; die übrigen aber distoniren mit aller Seelenruhe. Das Schlimmste ist aber das Repertoire, auf welchem Verdi die Hauptrolle spielt. Und doch kann man nicht sagen, dass seine Opern gefallen: aber es ist nichts anderes da, wenigstens nichts neues. Die Medori und Fraschini sind die Lieblinge des Publikums, welches diese Opern besucht: leider muss man sagen, dass sie ihre Stimmmittel verschleudern, Leidenschaft wird bei ihnen zum Schrei, aber nicht zu dramatischem Gesang.

Frau de la Grange hat uns verlassen; in ihrem Abschiedsconcert empfahl sie sich noch mit einem Kunststück, sie sang eine für Klavier componirte Mazurka, welche Schulhoff ihr begleitete. Ein Tyroler Zuhörer sagte: „Das isch' halt nix, sie singt nur die obersten Noten, und der Mann spielt die andere". Er hatte ganz Recht: es fehlen uns in dieser Gattung noch Künstler, die 3- oder 4stimmig singen, oder wenigstens zugleich singen und pfeifen. Auch Schulhoff ist fort; er hat entschieden gefallen, was sein Spiel betrifft — mit seinen Compositionen hat sich wohl nur die Damenwelt ganz befreundet.

—5—

Petersburg. Die russische Oper entwickelt eine grosse Thätigkeit, kann es aber noch nicht dahin bringen, dass die vornehme Gesellschaft ihre Hallen besucht. An neuen Opern sind gegeben worden „Esmeralda" von dem russischen Componisten Dargomirski, und „Dimitri vom Don" von Rubinstein, einem talentvollen Deutschen, der sich in Russland eingebürgert hat. Auch Flotow's Stradella, Weber's Freischütz und Halévy's Thal von Andorra gingen in russischer Sprache in Scene.

Dessau. Eine neue Oper „Hermann und Dorothea" vom Musikdirector Rössler hieselbst ist am 2. April mit grossem Beifall gegeben worden.

Stuttgart. Welch' ein Flor der Kunst! Auf das Preisausschreiben des „schwäbischen Sängerbundes" haben 132 Componisten nicht weniger als 234 Lieder eingesandt. Unter diesen befindet sich auch die 10,703te Composition von Bechers: „Sie sollen ihn nicht haben" — den Preis oder den Rhein?

Zu Braunschweig wird im Juli ein grosses Musikfest gefeiert, unter C. Müller's und Litolff's Direction. Am ersten Tag wird Mendelssohn's Elias aufgeführt werden.

Paris. Im Monat Februar hat die Einnahme von sämmtlichen Theatern, Concerten u. s. w. 1,209,247 Frs. betragen; im Monat März 1,009,228 Frs. — Giulio Alary hat neulich Bruchstücke seiner Oper Sardanapal in einem Salon aufgeführt; sie ist in Petersburg in diesem Winter von der italiänischen Gesellschaft gegeben worden. — Die berühmte Pianistin Mad. Pleyel ist, wie auch Fräul. Clauss, nach London gegangen.

Therese Milanollo hat sich eine Villa in Malzéville bei Nancy gekauft, wohin sie gewöhnlich zum Ausruhen und zu Compositionsstudien, welche der Musikdirector Liebe aus Strassburg — also der Liebe, nicht die — leitet, zurückkehrt. Sie hat im März und April im südöstlichen Frankreich Concerte gegeben, in Lyon (7), Besançon, Dijon, Grenoble, Chambery; zuletzt in Genf.

In der diesjährigen Wintersaison haben auf den Hofbühnen in Berlin vom 1. Oktober 1851 bis 1. April 1852 — 82 Opernvorstellungen statt gefunden, von Gluck 2, Mozart 7, Weber 10, Beethoven 3, Lortzing 1, Mendelssohn 2, Meyerbeer 8, Dorn 4, Herzog Ernst z. S. G. 2, Flotow 4, Boieldieu 5, Auber 2, Cherubini 2, Spontini 8 (nur Olympia), Bellini 7, Donizetti 11, Rossini 4.

Rossini soll doch in der That eine Oper fertig haben, und wie es heisst, mit französischem Text, also wie Wilhelm Tell für die grosse Oper in Paris bestimmt. Die Handlung derselben ist die Geschichte der Jungfrau von Orleans.

Oeffentliche Blätter melden, wie sie sagen aus zuverlässiger Quelle, dass der berüchtigte Streit der beiden Theaterunternehmer in London um Frl. Joh. Wagner dahin geordnet sei: „dass die Künstlerin, welche Lumley für 1200 Pfd. in Allem auf 3 Monate engagirt hatte, einen Monat und zwar den ersten auf dem Theater der Königin (bei Lumley) singen wird ohne Honorar zu erhalten. In Coventgarden wird sie dann 2 Monate lang für 2000 Pfd auftreten“. Hienach verliert sie 1000 Pfd., was ihrem Vater sehr unangenehm sein wird, denn Herr Gye hatte sie für 3000 Pfd.. auf 3 Monate engagirt. Gewiss ist, dass sie bereits auf dem Theater der Königin aufgetreten ist Also dort die Cruvelli, die Sontag, die Wagner — drei deutsche Kometen oder Haarsterne: wenn sie sich nur nicht einander bei den Haaren kriegen!

Der Veteran der Componisten, der Ritter Neukomm, ist von der Universität zu Dublin zum Doctor der Musik ernannt worden.

Sophie Cruvelli ist als Norma in London auf dem Theater der Königin zum ersten Male wieder aufgetreten. Sie ist mit grossem Enthusiasmus empfangen worden. Aloys Ander hat in Coventgarden als Arnold im Wilhelm Tell einen wahren Sturm von Beifall erregt.

Der Violinist Bazzini ist immer noch in Paris und hat bereits 13 Mal in dem Theater *Gymnase Dramatique* mit ungeheuerm Beifall gespielt.

Auber's *Enfant prodigue* (der verlorene Sohn) ist in München mit grosser Pracht aufgeführt worden, hat aber keinen durchgreifenden Erfolg gehabt.

Reissiger's neues Oratorium David wird von verschiedenen Seiten her sehr gelobt und dem Besten zugezählt, was er z. B. in seinen frühern Messen geleistet hat. Wir wissen nicht, ob der Psalm, welchen er 1843 für das niederrheinische Musikfest in Aachen geschrieben hat, gedruckt worden ist: derselbe war ebenfalls eine schöne Composition und die Musiker urtheilen allgemein, dass Reissiger in seinen Kirchencompositionen ein ganz anderer sei, als in seinen Trio's u. s. w. für das Pianoforte.

Halévy's Oper „der ewige Jude“ ist bereits 10 Mal in Paris gegeben worden. Unsere nächste Nummer wird darüber berichten.

Ein Enkel des Componisten Vogel (Oper „Demophoon“) hat sich den letzten Winter in Holland aufgehalten, wo seine Oper „Die Belagerung von Leyden“ mit Beifall aufgenommen worden ist. Er befindet sich gegenwärtig in Berlin.

Auch der Liegnitzer Musikverein hat 10 Ducaten für die beste Composition für Männergesang, und 6 und 4 Ducaten für die nächstbesten ausgesetzt.

Professor Hensel in Berlin hat das lebensgrosse Bild seines Schwagers F. Mendelssohn für die Galerie berühmter Männer im Marmorpalais zu Potsdam vollendet. Es soll ein Meisterwerk sein: Mendelssohn ist in ganzer Figur dargestellt, stehend, die Rechte auf die Partitur des Psalms gestützt. Hoffentlich wird es durch einen Kupferstich den zahllosen Verehrern des Dahingeschiedenen zugänglich.

Auch Lindpaintner ist gegenwärtig in London: er soll als Dirigent des Orchesters bei der Unternehmung des deutschen Theaters engagirt sein. Dies Theater wird nur Schauspiele und Tragödien geben, keine Opern.

Der Violinist Adolph Köckert, dessen eine Mittheilung aus Arnsberg in unserer letzten Nr. so rühmlich erwähnte, ist am 27. Oktober 1828 zu Magdeburg geboren, erhielt in Köln seinen ersten Unterricht auf der Violine und kam 1843 auf das Conservatorium zu Prag, wo Moritz Mildner sein Lehrer wurde. Im Sommer 1851 unternahm er seine erste Kunstreise durch die österreichischen Staaten bis nach Triest und Venedig, dann durch Schlesien und Polen nach Berlin. Die Kritik bezeichnete ihn überall als einen hervorragenden Künstler.

Die älteste dramatische Künstlerin Englands Misstress Anna Kelly ist am 5 April in Kent gestorben. Sie war 103 Jahre alt, hatte mit der Siddons, mit Kean und Sheridan Knowles gespielt Seit ihrem 60. Jahre hatte sie das Gehör verloren. Sie war nur drei Tage krank.

Der Capellmeister L. Spohr hat von dem Banus Jellacic eine werthvolle goldene Uhr nebst Kette zum Geschenk erhalten.

Wilhelmine Clauss ist am 20. April zum ersten Male in London mit einer Fuge von Bach und mit Compositionen von Beethoven und Mendelssohn aufgetreten. Sie hat *furore* gemacht Wir wünschen ihr von Herzen Glück: aber wenn der Berichterstatter in der deutschen allg. Zeit. sagt „dass nur Eine Stimme darüber sei, dass die Werke unserer grössten Meister noch nie zuvor mit solcher vollendeten Meisterschaft vorgetragen worden sind“, so ist das wieder eine von den überschwänglichen Redensarten, welche dem wahren Künstler mehr schaden als nützen.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 99. **Cöln**, den 22. Mai 1852. II. Jahrg. Nro. 47.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Der ewige Jude.

Grosse Oper in 5 Akten von Scribe und St. Georges, Musik von Halévy.

Paris, den 12. Mai.

Ich erinnere mich, dass einmal in einer deutschen Zeitschrift ein gelehrter Streit darüber geführt wurde, ob man sagen dürfe, ich habe die Oper gesehen, da doch das Hören dabei die Hauptsache sei. Hätte man je denken sollen, dass der ewige Jude, der welthistorische Schuster Ahasverus im Jahre 1852 erscheinen würde, um von der Bühne des grossen Opernhauses in Paris herab die unwiderlegliche Entscheidung zu geben, dass nicht das Ohr, sondern das Auge der Hauptsinn sei, den man, wohlverstanden mit der scharfen Waffe eines Perspectivs versehen, in die Oper mitzubringen habe? Freilich hätten die deutschen Sprachgelehrten diese Wahrheit längst aus dem Wort „Operngucker" beweisen können, denn kein Mensch kennt ein Augenglas, das „Schauspielgucker" hiesse, woraus klar zu folgen ist, dass das Volk, der Schöpfer und Bildner der Sprache, im Drama hören und in der Oper sehen will. Da aber die Franzosen wie bekannt praktischer sind und mehr auf die Beweise *ad hominem* geben, als auf Deductionen aus diesem und jenem, so hat Scribe es seit einem Paar Jahrzehnden übernommen, durch vulkanische Ausbrüche, Scheiterhaufen, elektrisches Sonnenlicht und ägyptische Finsterniss die Opernbühne zu einem grossartigen Guckkasten zu machen, dessen kolossale Bilder mit musikalischer Begleitung vorgeführt werden. Was blieb ihm nach allen diesen erschöpfenden Experimenten übrig, als Himmel und Hölle in Bewegung zu setzen? Das hat er denn auch buchstäblich gethan; jedenfalls nachdem er das Vorspiel zu Göthe's Faust nicht ohne Nutzen gelesen — denn noch nirgends, als im „ewigen Juden", ist die goldene Regel besser befolgt worden:

> Besonders aber lasst genug gescheh'n!
> Man kommt zu schau'n, man will am liebsten seh'n.
> Wird Vieles vor den Augen abgesponnen,
> So dass die Menge staunend gaffen kann,
> Da habt ihr in der Breite gleich gewonnen.

Was Wunder, wenn bei solchem Vorgang der Componist denselben Codex nachschlägt und sich an den folgenden Vers hält:

> Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen?

Kurzum, Beiden „ist bekannt, was die Pariser bedürfen: sie wollen stark Getränke schlürfen" — und in dieser Hinsicht ist ihnen denn allerdings das Gebräu gelungen. Es entrollt sich vor den Sinnen des Zuschauers im ewigen Juden ein Stück dramatisches Leben, welches die Theilnahme von Anfang bis zu Ende wach hält und steigert, mit grossem Geschick durch ächt musikalische Situationen und eine zuweilen wahrhaft dichterische Sprache der Tonkunst an vielen Stellen vortrefflich in die Hand arbeitet, zugleich der Kunst des Malers Gelegenheit bietet ihre Zauber im grossartigsten Maassstabe walten zu lassen, und in allem Theatralischen eine Pracht entfaltet, wie sie noch nie dagewesen ist. Eine gewisse Poesie lässt sich in alledem nicht leugnen, und dennoch muss sich die Muse wehmüthig in ihren Schleier hüllen, um eine Thräne der Sehnsucht nach jener Zeit zu verbergen, wo Gluck, Mozart, Weber, ja selbst Spontini und Rossini an ihrem Altare knieten.

In der ersten Vorstellung am 23. April bin ich nicht gewesen, da ich, wie Du weisst, nicht zu den Bevorrechteten gehöre und gehören mag, vor deren

kritischer Livrée sich die Logenthüren öffnen, und bekanntlich auch schliessen, wenn sie es einmal wagen, anderer Ansicht als die besoldete Claque zu sein. Auch bei der zweiten gelang es mir nur durch Verleugnung der aristokratischen Principien und durch den aufopfernden Entschluss, mit jenen Hunderten *Queue* zu machen, „die mit gewaltig wiederholten Wehen sich durch die enge Gnadenpforte zwängen", den Eintritt zu erlangen. Einmal im Hause, war ich in fünfzig Sprüngen die hundert Stufen hinan, die zu den Höhen des Paradieses führen, und glücklich genug, einen guten Platz im zweiten Rang des Aufenthalts der Erwählten in Beschlag zu nehmen. Den ersten mag ich wohl da nicht verdienen, auch habe ich mein Bild unter den Heiligen, die im fünften Akt zum Himmel emporschweben, nicht erkannt und musste mich damit trösten, mich wenigstens *au niveau* mit ihnen zu befinden. Eine dritte und vierte Vorstellung habe ich von niedrigerm Standpunkte aus gesehen: was ist also natürlicher, als dass ich von beiden Standpunkten aus die Strahlen meiner Kritik auf Einen Brennpunkt fallen lasse, um Dir ein Bild des ewigen Juden so treu wie möglich zu daguerreotypiren?

Nach einer kurzen Instrumentaleinleitung (die Ouvertüre soll zwar geschrieben sein, musste aber der Zukunft, in welcher Bau und Maschinerie schneller als bei den ersten Aufführungen von statten gehen werden, aufgespart bleiben) rollt der Vorhang auf und versetzt uns nach Antwerpen in's Jahr 1100. Ein schönes und naturgetreues Gemälde der Vorstadt und der Ufer der Schelde mit einem Wald von Masten zieht uns an. Im Vordergrund eine Fischerschenke mit dem Bilde des ewigen Juden als Schild — eine neue Manier, uns plastisch *in medias res* zu führen. Es ist Kirmess, Volk aller Stände wogt durcheinander, ein lebhafter und glänzender Frauenchor im heitern *A dur* eröffnet die Scene; Matrosen treten vor und freuen sich des Kirmesslebens in einem Chor mit kurzen, abgebrochnen Rhythmen, der nicht unwirksam ist. Theodora (Madame Tedesco), die schöne Schifferin, wird um die Deutung des Schildes befragt, und erzählt in einer Ballade die Sage vom ewigen Juden, wobei wir zugleich erfahren, dass sie und ihre Familie von Noëma, der Tochter des Ahasverus, abstammen. Die Ballade in *E moll* hat eine melancholische Farbe, die Melodie ist nicht gerade originell, aber die Instrumentation vortrefflich. Von den Dichtern aber hätte man erwarten können, dass sie diesen gar zu verbrauchten Nothbehelf zur Exposition verschmäht hätten. So erinnert auch der folgende Auftritt, eine Nachtrunde, viel zu sehr an die ähnliche Scene in den Hugenotten: der Führer derselben singt freilich hier ganze Strophen, welche der Chor leise wiederholt, und zuletzt tönt die Glocke vom Thurme darein, ein Effekt, der heutzutage nicht fehlen darf. Die Bühne wird leer und dunkel: das Orchester geht in düstere Harmonien über, der Donner rollt, und vom zuckenden Blitz erleuchtet schreitet eine lange hagere Gestalt mit hohlen Augen, herabhangendem Bart und dem blutigen Zeichen des von Gott Verworfenen an der Stirn im Hintergrunde schweigend vorüber: es ist Ahasverus (Massol). Der Sinfoniesatz ist schön.

Kaum ist die Erscheinung verschwunden, so stürzt eine Schaar von Räubern aus den Strassen hervor. Sie schleppen reiche Beute auf die Bühne und zugleich ein Kind, ein Mädchen, das auf einer Bank von Stein in Schlaf fällt. Ihr Haupt Ludgers (Bass, Depassio) erinnert sie an die Gefahr, die nach dem so eben vollbrachten Mord der Gräfin von Flandern, der Gemahlin Balduin's, des Herrschers von Byzanz, sie hier umgibt. Das Kind zu morden hat Keiner den Muth, doch wollen sie es mit fortschleppen. Da tritt Ahasverus dazwischen: sie zücken ihre Dolche auf ihn, aber kein Stoss verwundet, des Hauptmanns Axt zersplittert und entsetzt flieht die Banditenschaar. Ahasverus hat in Irene die Tochter Balduins erkannt, auch sie ist wie Theodora aus seinem Geschlecht, die eine auf dem Throne, die andere in der Hütte geboren. Er blickt mit Wehmuth auf das Kind:

Ah sur ton front de rose
Mon pauvre et bel enfant,
Que mon oeil se repose
Hélas! un seul moment!

Theodora tritt aus dem Hause, er gibt sich ihr zu erkennen, vertraut ihr das Mädchen an, enthüllt ihr das Geheimniss von Irenens Geburt, und beschwört sie, sie wie eine Schwester zu lieben. Doch er muss wandern: die Posaune des Engels mit dem flammenden Schwerte ertönt, ein Wirbelwind reisst ihn von der geliebten Stelle fort. Der Vorhang fällt.

Der Chor der Räuber ist gut gemacht, wie sich das natürlich von Halévy erwarten lässt, aber es ist nichts Originelles darin. Das Cantabile auf die oben angeführten Verse bildet einen lichten Gegensatz zu dem vorigen Dunkel, weiter aber auch nichts. Dagegen ist das grosse Duett, welches den Schluss des Akts bildet, in vieler Hinsicht bedeutend, na-

mentlich im Andante, in welchem merkwürdige Instrumentaleffekte vorkommen, unter denen ein langer Orgelpunkt auffällt, ein von den Hörnern und Fagotten ausgehaltenes *f*, neben dem die Posaunen die Tonleiter hinabsteigen und die Melodie einen düstern Schmerz zu den Worten ausspricht:

La voix que je redoute
Bientôt va retentir,
Me traçant ma route
Qui ne doit pas finir!

Das Allegro hat kein glückliches Motiv, doch ist es mit einer lieblichen, gefühlvollen Phrase durchflochten, in welcher Theodora betheuert, ihr Leben, ihre Zukunft der neuen Schwester zu weihen. Leider ist dieser letzte Satz für die Sänger so nutrirt geschrieben, dass gewöhnliche menschliche Kehlen sich nicht ohne Gefahr daran wagen können.

Der zweite Akt versetzt uns in die Bulgarei, an den Fuss des Hämus. Zwölf Jahre sind vergangen, seitdem Theodora jenes Kind aus Ahasver's Händen empfing: Irene (Fräul. Emmy la Grua) ist gross und schön geworden und mit Leo (Roger), Theodora's jüngerm Bruder aufgewachsen. Sie halten sich für Geschwister. Alle drei finden wir zu Anfang des Aktes auf der Scene. Wie sie nach dem Hämus gekommen, was geht das den neugierigen Zuschauer an? kömmt man in eine französische Oper, um Forschungen über Ursache und Wirkung, über den Causalzusammenhang der Dinge anzustellen? Kurz, sie sind da: wahrscheinlich hat Theodora die Reise gemacht, um am Ort und Stelle zu sein, wenn die Zeit reif sein dürfte, das Geheimniss von Irenens Geburt zu enthüllen. In einem Trio sprechen die drei ihre Gefühle aus; Leo verräth uns, wenn wir's nicht schon wissen, dass er seine vermeinte Schwester leidenschaftlich liebt. Als Musikstück zerfällt dies Trio in zwei sehr ungleiche Hälften; das Hauptmotiv ist zwar gewöhnlich, jedoch melodiös, der Schluss aber schroff und hart und artet in Geschrei aus.

Nun treten vier Männer auf, die um gastliche Aufnahme bitten, die ihnen gewährt wird. Es ist Ludgers mit seinen Genossen: sie erkennen Irene nicht wieder, allein von ihrer Schönheit betroffen, machen sie den Plan, sie zu rauben. Du musst nämlich wissen, dass sie ihr Handwerk geändert haben: in Flandern wollte es mit dem Diebsgeschäft nicht mehr recht fort, und so sind sie Sklavenhändler im Orient geworden, welche schöne Griechinnen, Circassierinnen, Georgierinnen, u. s. w. zu Kauf bieten. Das Quartett für 4 Bassstimmen, in welchem sie uns ihre Fahrten und ihre Grundsätze schildern, ist neu und frisch in Melodie und Rhythmus, dabei vortrefflich gearbeitet und bedeutsam instrumentirt: es dürfte wohl das genialste Stück der ganzen Partitur sein, jedenfalls ein sehr glücklicher Wurf. Die Schurken gehen, nachdem sie meisterhaft gesungen, in Theodora's Wohnung, der Verrath mit ihnen.

Höchst unvorsichtig verlassen Theodora und Leo das Haus: allein Du begreifst, dass sie ein Duett singen müssen, um sich applaudiren zu lassen, und jeder Vernünftige sieht ein, dass den Räubern Zeit und Gelegenheit geschafft werden muss, die schöne Irene zu entführen! Also Theodora und Leo erscheinen wieder; sie fordert den geliebten Bruder auf, seinen Kummer ihr zu entdecken, er gesteht seine Liebe zu Irene und vernimmt mit Entzücken, dass sie nicht seine Schwester ist. Aber der Schmerz fasst ihn von neuem, da Theodora ihm erklärt, dass Irene zu höherm Geschick berufen sei und nie die seinige werden könne. Doch er hofft auf Irene's eigene Entscheidung, eilt in das Haus, um sie zu fragen und stürzt mit Verzweiflung wieder auf die Scene, denn sie ist verschwunden. Dies grosse Duett ist von sehr verschiedenem musikalischen Werth: das erste Andante ist durchaus nicht originell, sondern italiänischen Zuschnitts und Geschmacks; der mittlere Satz athmet Liebe und Glück, das Schluss-Allegro ist wieder weniger gelungen. Der herrliche Vortrag Roger's und die prachtvolle und mächtige Stimme der Tedesco erwarben ihm jedoch rauschenden Beifall.

Die Scene verwandelt sich, und von nun an wird das Schauen bei weitem mehr in Anspruch genommen, als das Hören. Die Decoration, ein wahres Kunstwerk, zeigt uns einen öffentlichen Platz in Thessalonich im strahlenden Lichte der Sonne des Südens; die Kuppeln und Thurmspitzen setzen sich gegen das klare tiefe Blau des Himmels ab, eine kolossale Brücke ist mit ungeheurer Kühnheit über die ganze Scene gespannt und den Vordergrund rechts bildet eine malerische Baumgruppe mit ihrem saftigen Grün. Das Volk feiert das Johannisfest und die Johannisfeuer lodern am Horizont. Und welch ein Volk! In der That, wenn man sich auf den Standpunkt der modernen Spektakeloper stellt, so lässt sich nicht leugnen, dass der Gedanke, die Handlung in jenes Jahrhundert zu legen, in welchem Asien und Europa durch die Kreuzzüge miteinander verschmolzen, ein glücklicher war, und dass der Boden des byzantinischen Reichs am besten zu einem glänzenden Bande, das Morgenländische und das Abendländische ineinander zu verschlingen, taugte. Die charakteristischen

Männer- und Frauencostüme, diese halb griechischen, halb orientalischen Trachten, diese goldenen Stickereien, dazu die treffliche Regie der grossen Oper, welche in dem scheinbaren Durcheinanderwogen der Menge stets malerische Gruppen und lebende Bilder zu stellen versteht, Alles das macht — die Musik überflüssig. Doch weil sie nun einmal dabei ist, so will ich nicht unerwähnt lassen, dass der Chor, welcher den h. Johannes feiert, voll Leben und rythmischem Schwung ist — ich bin aber erst bei der dritten Vorstellung so glücklich gewesen, ihm einiges Gehör widmen zu können: in den beiden ersten hatte ich zu viel mit den Augen zu thun.

Wir nähern uns einem entscheidenden Moment der Handlung. Nicephorus (Obin, Bass) tritt mit grossem Gefolge auf. Nach der Geschichte des Lateinischen Kaiserthums von Scribe und St. Georges ist nämlich Balduin todt und ein gewisser Nicephorus spielt den Präsidenten, den Prätendenten wollte ich sagen zum Kaiserthron. Der Sklavenhändler Ludgerus, der seinen Mann zu kennen scheint, verbeugt sich vor Sr. Hoheit und bittet um die Gunst, ihr die Blüthen der Schönheit des Morgen- und Abendlandes vorstellen zu dürfen. Nicephorus geruht zu genehmigen und lässt sich was vortanzen, wozu Herr Halévy ein sehr hübsches Andante in 6/8 Takt, dessen Melodie die Violoncells den Violinen abnehmen, und eine wirbelnde Tarantelle gemacht hat. Aber sonderbar: diese reizenden, halbverschleierten schlanken Gestalten, mit ihren griechischen Toquen, blau mit Gold gestickt, anschmiegenden Miedern, den azurnen Wölkchen von Gaze, welche um die Hüften flattern, den glänzenden Perlenschnüren, die wie Blüthenschnee aus den dunkeln Flechten auf die blendenden Nacken und Schultern fallen — sie machen keinen Eindruck auf den Kronprätendenten, der, ein ächter Typus eines blasirten Parisers, sich also vernehmen lässt:

Plus d'amour éphémère et plus de fantaisie;
Je suis las du plaisir et voudrais le bonheur.

Da greift Ludgerus zu dem letzten Mittel: er stellt ihm die geraubte Irene vor und lüftet ihren Schleier. Der Fürst ist entzückt und will diesen Engel um jeden Preis besitzen. Aber da schreitet das Schicksal in der Gestalt des ewig Wandernden heran: Ahasverus tritt in seinem ärmlichen, einfarbigen Grau mitten unter den Purpur und das blinkende Gold, und seine mächtige Stimme verkündet dem Volke, dass Irene die Tochter Balduins, die rechtmässige Herrscherin von Byzanz sei. Nicephorus, der kein grosser Verehrer des Legitimitätsprincips zu sein scheint, lässt sich nicht sogleich abschrecken: „Wenn du den Namen Gottes anrufst, herrscht er dem ewigen Juden zu, so entscheide auch Gottes Urtheil durch die Feuerprobe über die Wahrheit deiner Aussage". — *Je ne demande pas mieux*, denkt der Jude; der Scheiterhaufen wird angezündet, er steigt hinauf, der Rauch scheint ihn etwas zu incommodiren, aber die Flammen beugen sich und erlöschen, und der Donner droben spricht für ihn. Mit furchtbarer Stimme ruft er dem Volke zu: „Fallt nieder im Staube!" und ein Chor: *„Que l'orgueil tombe et fléchisse!"* schliesst den Akt. Dass dies Alles ein gewaltiges Finale mit einer unzählbaren Notenmasse gibt, versteht sich von selbst. Der Triumphhymnus am Schlusse ist ein grosses Stück Arbeit voll Pomp und Lärm, aber wirklichen Kunstwerth und geistvolle Erfindung habe ich nicht darin bemerkt. Im Uebrigen ist viel deklamatorischer Pathos, hie und da ein schöner melodisch-harmonischer Effekt.

Der dritte Akt führt uns in den Palast der byzantinischen Kaiser. Ein wahrhaft zauberisches Bild. Durch hohe kühne Arkaden schweift der Blick im Hintergrunde über eine Terrasse in einen blühenden und duftenden Garten. Lebendige Springbrunnen und Gruppen von hochdoldenden Blumen und Stauden vervollständigen das Feenhafte dieses Gemäldes, dessen Perspektive ein Meisterstück der Kunst ist. Irene tritt mit einer Cavatine (Andante und Allegro in *Es dur*) auf: es ist eine gewöhnliche italiänische Cantilene, eine Concertarie. Theodora und Leo erscheinen, den Schutz der Prinzessin anzuflehen, um die geraubte Schwester wiederzufinden. Leo singt eine Romanze in *G moll*, die das Verdienst hat, dass sie sich nach so viel tausend ähnlichen noch anhören lässt: Theodora fällt bei der zweiten Strophe mit ein, so dass es eine zweistimmige gibt, wie im ersten Akt des Propheten. Irene entschleiert sich — Freude bei Theodora, Verzweiflung an dem Glück seines Lebens bei Leo. Er will hinweg, doch die Geliebte hält ihn zurück, und da gerade in dem Augenblick ein Fest angekündigt wird, so wird ihm die angenehme Zerstreuung zu Theil — ein Ballet mit anzusehen.

Zu dieser choregraphischen Idylle hat, wenn nicht Terpsichore selbst, doch Virgil dem Tanzdichter die Idee gegeben; woher holen nicht die neuern Opernfabrikanten ihre Stoffe? Sie stellt den Aristäus dar, der die Industrie der Bienen dem Menschen zinsbar macht, nur nicht so materiell gedacht, wie ich es ausdrücke, sondern poetischer, der die Bienen bezaubert und an sich fesselt, und ich versichere Dir, dass diese Episode mich bei weitem

besser unterhalten hat, als die Anmerkungen unseres gelehrten Doktors in weiland Sekunda über den
Pastor Aristaeus fugiens Peneïa Tempe.
Die Bienen sind allerliebst mit ihren goldnen Flügeln, den mit Goldsternen besäeten weissen Röckchen und den violetten Miedern, welche den Bienenleib fast in eine Wespentaille verwandeln. Die Taglioni, ihre Königin, trägt ausserdem noch ein goldnes Netz über dem dunkeln Haar. Aristäus streut Blumen vor sie hin, aber sie schwärmen und summen darüber weg. Da holt er seine Schalmei hervor, der vortreffliche Hoboist des Conservatoires, Verroust, kommt ihm zu Hülfe, die emsigen Thierchen beginnen menschlich zu fühlen und geben sich bei dem Zauber der Töne gefangen. Man kann nicht leicht einen verlockendern und reizendern Unsinn sehen. Ein *c'est charmant, c'est délicieux* hörst Du von allen Seiten, und als am Ende ein ungeheurer Bienenkorb aus der Erde steigt und ein neuer Schwarm von liebenswürdigen Insekten daraus hervorbricht, kennen die Enthusiasten keine Schranken des Entzückens mehr. Die Musik dazu ist sehr gelungen: sie beginnt mit einer Melodie im Tremolo des Alts und dreier Soloviolonceils, *pianissimo* und mit Sordinen, ein wahres Bienengesumme; die Violinen, ebenfalls gedämpft, lassen kleine leichte Figuren wie Zephyre dazwischen weben. Das Pastorale der Hoboe, mit einzelnen harmonischen Zuklängen des Horns und des Fagotts, ist recht hübsch.

Allein weg mit diesem idyllischen Getändel! Die Würze der modernen Oper ist der Contrast, und damit wir nicht vergessen, dass wir in Constantinopel sind, so dröhnen uns plötzlich furchtbare, nie geahnte Klänge wie Donner entgegen, deren Grundbass die brüllende Brandung des Bosporus zu bilden scheint. Ja, dem Instrumentenmacher Sax ist es gelungen, den Tamtam in Röhren zu giessen und ihm eine Tonleiter zu geben: diese Saxtuba's sind die Paixhans der Metall-Artillerie des Orchesters; die Posaunen vor Jericho können nur lumpige Jahrmarktstrompeten dagegen gewesen sein. Doch zur Sache. Nicephorus und die Grossen des Reichs bringen der Kaisertochter ihre Huldigungen dar. Ein pomphafter Zug schreitet herein, voran fünfzehn Tubabläser, welche einen Marsch blasen, der einen Lärm macht, vor dem selbst die grosse Trommel erröthen muss. Ihre Rieseninstrumente haben eine antike Form, wie man sie, oder wenigstens ähnliche, auf erhabenen Bildern z. B. der *Columna Trajana* sieht; das Eigenthümliche der Form besteht darin, dass die gebogene Röhre unter dem Arm des Bläsers durchgeht und in grosser Krümmung über dessen Haupt und Schulter wieder hervorragt und ihren Sturzbecher, oder wie man die grosse Schallöffnung nennt, nach vorn hin präsentirt. Sie stimmen in *Es* und *B*; die tiefste Contrabasstuba in *B* hat Achtundvierzig-Fuss-Ton! Zu einer Schlachtmusik im Felde lasse ich mir das gefallen, denn zu diesem Metallchor gehört ein Accompagnement von Bomben und Granaten, und als Bühne die Erde, die unter den Hufen der Schwadronen erzittert. Aber auf den Brettern, im geschlossenen Saale — — ich muss Dir gestehen, nachdem der erste Schreck überwunden war, musste ich aus vollem Halse lachen. Zur Geschichte der Handlung muss ich noch bemerken, dass Leo während des höllischen Lärms Gelegenheit findet, die Zusage einer Zusammenkunft von der geliebten Irene zu erhalten.

Der ganze dritte Akt, der mit dem Finale schliesst, in welchem die gedachten Mammuth-Trompeten die Hauptrolle spielen, entbehrt aller dramatischen Handlung, bietet nichts als Schauprunk, und ist in Rücksicht auf die Musik, in so weit diese dabei noch einigermaassen in Betracht kommt, der schwächste Theil der ganzen Oper. ***B. P.***

(Schluss folgt.)

Aus Holland.

Der Niederländische Verein: „Zur Beförderung der Tonkunst", hat im vergangenen Winter durch die Singvereine seiner verschiedenen Abtheilungen aufgeführt: in der Abtheilung Amsterdam: Haydn's Schöpfung; — Die Entwickelungs-Perioden der Vocalmusik vom XV. bis XIX. Jahrhundert in Werken von Palästrina, Arcadelt, d'Astorga, Schütz, Leisring, Martini, Händel, Bach und Gluck; — Hymnen und Chöre von Niederländischen Componisten von Brun, Verhülst etc. In der Abtheilung Haag: Niels W. Gade's Comala; — Mendelssohn-Bartholdy, Athalie u. Lobgesang; Mozart, Requiem; — Haydn: „Des Staubes eitle Sorgen". — Fesca, 103. Psalm; — Spohr, Vater unser; Verhulst Psalm. In der Abtheilung Haarlem: Mendelssohn-Bartholdy, Lobgesang; — Neukomm, die Nacht; Romberg, das Lied von der Glocke. In der Abtheilung Heusden: v. Beethoven, Meeresstille u. glückliche Fahrt; — Händel, Messias; — Rinck, Vater unser; — Mendelssohn-Bartholdy, Lobgesang. In der Abtheilung Rotterdam: Haydn's Jahreszeiten; Spohr, die letzten Dinge; Mendelssohn-Bartholdy, Athalia; Verhulst Psalm.

Aus Düsseldorf.

Neuntes Concert des allgem. Musikvereins zu Düsseldorf, den 6. Mai 1852. (Concert des Hrn Mus.-Dir. Dr. Schumann).

Programm. — Sinfonie (*B dur* Nr. 1) von Rob. Schumann Arie aus Faust von Spohr, gesungen von Frl. Sophie Schloss,

Pianoforte-Concert *(Es dur)* von L. v. Beethoven, gespielt von Frau Clara Schumann. Zweiter Theil. Ouvertüre zur Braut von Messina von Rob. Schumann. Variationen von Mendelssohn-Bartholdy (Nachgel. Werk) gespielt von Frau Clara Schumann. Der Königssohn, Ballade von Uhland, für Solostimmen, Chor und Orchester, von Robert Schumann (Zum Erstenmale.)

Unwiderstehlich wirkt überall und immer die von frischer Kraft und Anmuth überströmende *B dur*-Sinfonie Schumann's; dies bekundete auch hier der lebhafte, sich nach jedem Satz steigernde Beifall, mit welchem das seit Jahren hier nicht gehörte Werk aufgenommen wurde. Die Ausführung war feurig und schwungvoll und wäre eine ganz vortreffliche zu nennen gewesen, wenn nicht Einzelnes recht störend aufgefallen wäre (so einige gänzlich verfehlte Stellen der 2. Hoboe im letzten Satz.)

In der Arie von Spohr hatten wir Gelegenheit, die staunenswerthe Fülle und den Umfang der Stimme von Frl. Schloss zu bewundern, die in hoher Sopranlage sich mit einer, bei Altstimmen äusserst seltenen, Leichtigkeit und Anmuth bewegt. Der Vortrag des Recitativs und der Arie war meisterhaft. — Frau Schumann spielte das *Es dur*-Concert und im 2. Theil die nachgelassenen Variationen von Mendelssohn, ein anmuthiges graziöses Werk, — dies sozuzeigen, könnte genügen, denn jede Kritik muss dieser Künstlerin gegenüber demüthig verstummen; — und keine Beschreibung kann je nur annähernd eine Vorstellung geben von der höchsten Vollendung, von dem poetischen Zauber, der über ihr Spiel ausgegossen ist. Die hochverehrte Künstlerin bediente sich eines neuen, vortrefflichen Flügels von Klems in Düsseldorf, der an Fülle und Schönheit des Tones den besten pariser Flügeln an die Seite zu setzen ist. — Die Ausführung der Ouvertüre zu Schiller's Braut von Messina, in der alle die Leidenschaften, die das Gedicht von Anfang bis zur blutigen Katastrophe durchziehen, auf das Ergreifendste wiederklingen, liess in Etwas die starken, vom Componisten beabsichtigten Contraste von Schatten und Licht vermissen.

Die Krone des Ganzen bildete die erste Aufführung des Königssohn's von Uhland und Schumann. Unmöglich ist es, den zauberischen, wunderbaren Eindruck zu beschreiben, den dieses Werk auf jedes empfindende Gemüth machen muss. Es ist, als ob die ganze mittelalterliche Romantik in ihrer Heldenkraft aus diesen Tönen emporstiege. Das ganze Werk ist so durchaus neu und meisterlich, so ganz aus einem Gusse, dass keinem einzelnen Stück daraus vor den andern ein directer Vorzug gegeben werden kann. Auf das Publikum jedoch sind von augenblicklich zündender Wirkung die grossen, herrlichen Chöre, und der feierliche, milde Satz gegen den Schluss hin, wo der Harfner auftritt. — Mit diesem Werke offenbart der Meister wiederum neue Seiten seines tiefen, schöpferischen Genius. Endlich wird wohl auch das grössere Publikum zu tieferem Verständniss der Schumann'schen Werke gelangen, zu dem ja nichts weiter gehört, als ein unbefangenes, für das Wahre und Schöne empfängliches Gemüth! — Der Königssohn wurde mit lebhaftem, ja begeistertem Beifall aufgenommen, der diesem Werke nimmer fehlen kann.

Noch eines Umstandes muss zum Schluss rügend gedacht werden: es ist dies die Mitwirkung von Dilettanten im Orchester. So schätzbar und mit Dank anzuerkennen sie da ist, wo sie nur zur Verstärkung des Orchesters dient (wie in den Violinen), so tritt sie doch störend, ja das vollkommene Gelingen einer Orchesteraufführung gänzlich hindernd ein, wenn sie sich auf Soloinstrumente erstreckt. — So sind uns wenige Concertabende des vorigen Winters erinnerlich, wo z. B. die Partie der zweiten Hoboe gänzlich gelungen durchgeführt worden wäre; ja oft wurden wichtige Stellen auf höchst störende Weise gänzlich verfehlt; wir wollen nur an die Stellen des letzten Satzes der Schumann'schen *B dur*-Sinfonie und an Einiges im ersten Satze des Beethoven'schen Concertes erinnern, und des ferner Liegenden, wie der Aufführung der Matthäuspassion und der Sinfonie von Franz Schubert nicht weiter gedenken. — Dass solchen schon so lange bestehenden Uebelständen nicht bereits abgeholfen, ist unbegreiflich; die Pflicht der Kritik aber ist es, mit Ernst und Nachdruck darauf aufmerksam zu machen.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Am 14. d. M. fand die sechste Quartett-Unterhaltung statt, worin wir ein sehr anmuthiges Quartett von Haydn, Op. 21 in *Es dur*, das uns unbekannt war, hörten, ferner das Onslow'sche Op. 21 in *F moll* und das Beethoven'sche Op. 59 in *C dur*.

Am 18. d. M. gab Herr Marco Zani, Guitarrist Sr. Maj. des Königs von Belgien, unter Mitwirkung seiner Schülerin Fräul. Euphemie Wittmann aus Belgien eine Abendunterhaltung. Herr Zani ist Virtuose auf seinem Instrument; leider aber ist dieses Instrument die Guitarre, und wenn diese uns gar romantisch-plastische Musik hergeben soll, wie „bezaubernde Gesänge der Hexen im Harz, Stimme Gretchen's, welche aus der Höhle Faust! ruft" u. s. w., so ist das als Ironie ganz amüsant. Frl. Wittmann hat eine hübsche Stimme und accompagnirt recht präcis auf dem Piano. Die vorgetragenen Lieder von Gordigiani erheben sich in nichts über die Mittelmässigkeit.

Herr Leopold Günther, in der Theaterwelt als Darsteller im komischen Fach rühmlich bekannt und seit vorigem Jahre am hiesigen Vaudevilletheater beschäftigt, hat die „Ludlamshöhle" als Text zu einer romantisch-komischen Oper bearbeitet, worauf wir Componisten aufmerksam machen.

Unsern Pariser Artikel haben in Nr. 19 der Leipziger Neuen Zeitschrift für Musik folgende Empfehlung hervorgerufen, welche wir unsern Lesern nicht vorenthalten wollen.

„Spass muss auch sein!"

„Selbst für eine „Lesefrucht" zu abgeschmackt! Zufolge einer telegraphischen Depesche aus Paris, die über Köln nach Leipzig und Dresden gelangt ist, hat Prof. Bischoff das moderne Babel an der Seine wieder verlassen, nachdem es ihm dort gelungen ist, die seit anderthalb Jahren in der Rhein. Musikztg. begonnenen Vermittlungsversuche zwischen französischem Kunstbewusstsein und deutschem kritischem Bewusstsein zu einem mehr als herrlichen Ziele zu führen. O „Nachkommen zweier Generalsuperintendenten"! juckt Dich die Haut schon wieder? Ist der Rücken schon geheilt seit der Geschichte mit dem „Bandwurme"? Hast Du vergessen, dass wir nicht mit Nadeln sticheln, sondern mit Keulen dreinschlagen?

Der „grosse" T. U.: Anhänger einer „gediegenen kritischen Schule", zeitgemässer Betrachter, „Tendenzritter", Chronist des musikalischen Blödsinns, „Kritiker *par excellence*, Inhaber einer vorgefassten Meinung, vermeintlicher Idealist, übertriebener Patriot" und geborener Abonnent auf den Kladderadatsch.

Anmerk. Diese neue Form, zu deren Auffindung und entsprechender Erfindung ein guter Freund vom Rheine mich begeistert hat, empfehle ich allen Mitarbeitern dies. Zeitschrift. auf das Angelegentlichste zur fleissigen Benutzung und Weiterausbildung."
T. U.

Es thut uns leid, dass die Redaction einer einst bedeutenden Zeitschrift, wie es scheint durch Verhältnisse gezwungen ist, dergleichen aufzunehmen! Mit „Xenien" bekämpft man eine siegreiche Concurrenz auf dem geistigen Markte nicht: Versuche dazu sind gewöhnlich das Grabgeläute der eignen Existenz. „Wünsche Ihnen wohl zu schlafen!" *Rossini, il Barbiere, Atto II. parte di Basilio.*

Bonn. In der letzten Versammlung des Beethovenvereins hatten wir drei Künstler zu Gästen, welche uns einen schönen Ge-

nuss bereiteten. Herr v. Wasielewski aus Düsseldorf trug ein Violinconcert von Viotti mit grosser Sicherheit, Kraft und würdigem Ausdruck vor; sein Ton ist voll und stark und der technischen Schwierigkeiten ist er überall Meister, was besonders auch die treffliche Ausführung der eingelegten Cadenzen bewies, welche sogleich das Verdienst hatten, sich dem Geiste und Stile der Composition auf sehr lobenswerthe Weise anzuschmiegen. Eine zweite ausgezeichnete künstlerische Leistung war der Vortrag des herrlichen Trio's von Fr. Schubert für Piano, Violine und Cello in *Es*, Op. 100, durch die Herren Reinecke von Cöln, Wasielewski und Reimers von Düsseldorf. Nicht nur die Präcision, die sich bei solchen Künstlern von selbst versteht, sondern die Einheit der Auffassung, die Vollkommenheit des Zusammenspiels, die Uebereinstimmung in allen Affekten, welche der Vortrag verlangt, sei es Kraft und Leidenschaft, sei es Zartheit und Gefühl, sei es Ernst oder Humor, das war es, was den Athem eines jeden Zuhörers fesselte und zu bewundernder Anerkennung hinriss. Ueber Reinecke's Spiel noch etwas zu sagen, wäre Ueberfluss: aber der Kunstfreudigkeit, mit welcher der treffliche Violoncellist Reimers den Bogen führte, müssen wir noch ganz besonders gedenken: da ist Energie, Geist, Charakter, mit Einem Wort ächt musikalische Natur. Wir würden uns Glück wünschen, wenn wir die beiden Künstler Herrn v. Wasielewski und Herrn Reimers recht bald die unsrigen nennen könnten. "

Durch den Abgang des Herrn Fritz Wenigmann, der Bonn verlässt um als Concertmeister die Direction der neuen städtischen Kapelle in Aachen zu übernehmen, und seiner Brüder Johann und Wilhelm erleidet die Kunst in unserer Stadt einen herben Verlust. Wir entbehren dadurch in Zukunft drei talentvolle Brüder, die sämmtlich von der Natur mit hervorragender musikalischer Anlage ausgestattet sind. An Herrn Fritz W. verlieren wir einen wackern Orchesterdirigenten sowohl am Theater- als am Concertpult und zugleich einen vortrefflichen Violinspieler, und an seinen Herren Brüdern zwei der tüchtigsten Orchestermitglieder an dem Violoncell und an der Violine. Möge ihr neuer Wirkungskreis ihnen zu erhöhtem Kunststreben und stets wachsender Anerkennung und der Aachener Kapelle zu gedeihlichem Aufschwung gereichen. Unsere besten Wünsche begleiten sie.

In Darmstadt gab der berühmte Tenorist Tichatscheck kürzlich Gastrollen. Die fünfte derselben war der Eleasar in Halévy's Jüdin. Nach dem Schluss des ersten Aktes wurde Tichatscheck heiser und es war ihm unmöglich, die Rolle durchzuführen. Man schickt sogleich Boten in's Parterre und in die Logen, um einen der beiden Tenoristen des Hoftheaters, Breiting oder Peca, hinter die Coulissen zu citiren und zu ersuchen, die Partie, die sie beide schon öfter gesungen hatten, zu übernehmen. Allein B. war in einem Gesellschaftslokal und P. nach Frankfurt gefahren! Beide hatten es für sehr überflüssig gehalten, einen der ersten Künstler in ihrem Fach in einer seiner berühmtesten Leistungen zu hören!

Wien. Die vom Prof. Fischhof hier gestifteten Bach-Aufführungen haben auch diesen Winter noch bestanden. Am 28. April schlossen sie mit folgenden Werken, welche vor einer sehr gewählten Zuhörerschaft aufgeführt wurden: J. S. Bach Cantate „Herr gehe nicht in's Gericht" — Choral „Lobe den Herrn, meine Seele!" — Trauercantate „Gottes Zeit". Dann Arcadelt (1540) Ave Maria, Perti († 1756) Crucifixus, Leisring († 1637) Ostergesang, Vittoria (1570) *Jesus dulcis*, und Mendelssohn's Motette „Er ist ein guter Hirte."

In Brüssel ist die Oper Casilda, bekanntlich vom Herzog von Coburg componirt, drei Mal im *Théâtre de la Monnaie* aufgeführt worden.

Thlr. Sgr.

— Transcriptionen, Lieder und Chöre f. d. Pianoforte.
Nr. 6. Die stille Wasserrose. (Op. 47, Nr. 3) — „25
Nr. 7. Winter: „Nun weht auf der Haide". (Op. 52, Nr. 2) . . . . — „15

Liszt, Fr., Marche de Rakoczy. Edition populaire, pour Piano . . . . — „15

Mayer, Ch., Op. 154. Andante et Etude brillante pour Piano . . . . — „20
— Op. 156. Toccatina pour Piano . . . . — „15
— Nouveau Tremolo pour Piano . . . . — „10

Mendelssohn, Barth. F., Op. 55. Musik zu Sophocles Antigone. Partitur, cart. . . . . 12„ —
— Op. 95. Ouverture zu Ruy Blas für grosses Orchester. (Nr. 24 der nachgelassenen Werke.) Partitur. . . . . 2„ —
— Op. 95. Dieselbe, Orchester-Stimmen . . . . . 3„ —
— Op 95. Dieselbe, Clavier-Auszug zu 2 Händen. — „15
— Op. 95. Dieselbe, Clavier-Auszug zu 4 Händen. — „25

Moscheles, J., Op. 119. Sechs Gesänge für eine Stimme mit Pianoforte . . . . 1„ —
— Op. 121. Sonate für Pianoforte und Violoncello. 2„ 15
— Op. 121. Dieselbe für Pianoforte und Violine, eingerichtet von Ferd. David . . . . . . 2„ 15

Neukomm, S., Der 67. Psalm „Gott mache sich auf, dass seine Feinde zerstreut, flüchtig werden seine Hasser", nach M. Mendelssohn's metrischer Uebersetzung, für Doppelchor und vier Solostimmen mit Orchester-Begleitung. Clavierauszug vom Componisten . . . . 2„ 25

Normann, L., Op. 3. Sonate für Pianoforte und Violine. 1„ 15

Onslow, G., Op. 77. Nonetto pour Violon, Viole, Violoncelle, Contre-Basse, Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson, arrangé pour Piano à quatre mains par H. Enke . . . . 2„ —
— Op. 79. Septuor pour Piano, Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor, Basson et Contre-Basse. . . . . 3„ 15
— Op 79 bis Quintuor pour Piano, Violon, Viola, Violoncelle et Contre-Basse . . . . 3„ 5
— Op. 80. 33ième Quintetto pour deux Violons, deux Violes et Violoncelle . . . . 2„ —
— Op. 81. Quintetto pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson . . . . 1„ 20

Petschke, H., Op. 13. Sechs Lieder und Gesänge für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen . . 1„ 5

Schäffer, A., Op. 34. Frau Directorin und Frau Inspectorin, komisches Duett für zwei Stimmen mit Pfte: „Noch ein Tässchen, Frau Inspectorn" — „20
— Op. 35. Die Meerfrau. Romance für Pianoforte. — „12½
— Op. 36a. Der feine Wilhelm, für vier Männerstimmen. „Hör' lieber Wilhelm, sagt meine Mutter mir". Partitur und Stimmen . . . . — „17½
— Op. 36b. Der feine Wilhelm, für eine Stimme mit Pianoforte . . . . — „10
— Op. 47. Der erste Rausch: „Als sich Noah vom ersten Wein", von Kopisch, für Bariton oder Bass mit Pianoforte . . . . — „10

Schumann, R., Op. 103. Mädchenlieder von Elisabeth Kulmann, für zwei Sopranstimmen oder Sopran und Alt mit Pianoforte . . . . — „20
— Op. 104. Sieben Lieder von Elisabeth Kulmann, zur Erinnerung an die Dichterin, für eine Stimme mit Pianoforte . . . . — „25

Thlr. Sgr.

Singer, Edm., Op. 5. Prélude pour le Violon . . . . . — „ 7½
— Op. 7. Fantaisie hongroise sur des motifs de l'Opéra: A. Konth de Csésár, pour le Violon avec Accompagnement d'Orchestre . . . . . 2„ —
— Op. 7. La même Fantaisie avec Accompagnement de Piano . . . . — „25
— Op. 9. Les Octaves. — Le Spiccato. — Le Staccato. Trois Caprices pour Violon avec Accompagnement de Piano. G moll . . . . . . — „25

Smetana, F., Op. 1. Six Morceaux caractéristiques pour Piano
Cah. 1. Im Walde. — Erwachende Leidenschaft. — Das Schäfermädchen . . . . — „25
Cah. 2. Die Sehnsucht. — Der Krieger. — Die Verzweiflung . . . . — „25
— Op. 2. Stammbuchblätter für d. Pfte. Heft 1. . — „15

Voss, Ch., Op. 135. Zwei Lieder von Fr. Kücken, für das Pianoforte übertragen.
Nr. 1. Die Thräne. — Nr. 2. „Gut' Nacht fahr' wohl" à . . . . — „15

Walter, A., Op. 9. Sinfonie Nr. 1. für Orchester, Clavierauszug zu vier Händen, Arrangement vom Componisten . . . . 2„ 10

Willmers, R., Op. 78. Aus der Geisterwelt. Tremolo-Caprice für das Pianoforte. . . . . — „20
— Op. 79. Gondelfahrt. Barcarole für das Pfte. . . — „20

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 100. **Cöln**, den 29. Mai 1852. II. Jahrg. Nro. 48.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Der ewige Jude.

Grosse Oper in 5 Akten von Scribe und St. Georges, Musik von Halévy.

Paris, den 12. Mai.

(Schluss.)

Wir kommen zum 4. Akt. In der modernen grossen Oper ist der vierte Akt die Hauptsache; dahin wird das höchste dramatische Interesse vom Dichter, dahin die grösste musikalische Wirkung vom Componisten concentrirt. So ist's bekanntlich in den Hugenotten, im Propheten u. s. w. und es wäre ein Verbrechen gegen die Uuform der Form des heutigen musikalischen Drama's gewesen, wenn der ewige Jude nicht auch seinen hervorragenden vierten Akt erhalten hätte.

Beim Aufrollen des Vorhangs sehen wir Leo, der die Prinzessin erwartet. Eine Romanze in *Es dur*:

Vous n'êtes plus, jours d'innocence
Ecoulés sous un ciel d'azur!

lässt uns ein *Cantabile* hören, welches eine ansprechende Melodie hat; durch enharmonische Modulation führt der Schluss desselben zu einem Allegro in *E dur*, freilich etwas curios. Irene erscheint und es folgt ein grosses Duett in *Des dur*, *Andante* und *Allegro moderato*, welches unstreitig das beste Musikstück der Oper ist. Sein Inhalt ist Liebe, erst Erinnerung der Jugend, wo die vermeinten Geschwister die keimende Leidenschaft in dunkeln Gefühlen ahneten, dann Entzücken der Gegenwart über das „Erwachen aus dem Schlaf, in dem ihre Seelen schlummerten". Die Musik irrt hier keinen Augenblick von der dramatischen Situation ab, alles nimmt einander in reinem Stil und gesteigerter Folge auf, die Leidenschaft wird nicht zur schreienden Verzerrung, sie bleibt wahres Gefühl; das Orchester deckt die Stimmen durchaus nicht und ist doch bedeutend, besonders ist im Andante eine Gegenmelodie, welche das Englische Horn hat, von wunderbarer Zartheit. Dies Duett ist übrigens der einzige Glanzpunkt in der Partie der Irene, welche sonst musikalisch von nicht so grosser Bedeutung ist, wie die Wichtigkeit ihrer Rolle in der Handlung des Stücks erwarten lässt. Das scheint mir ein Fehler zu sein; doch weiss ich mir die Art, wie er entstanden, sehr wohl zu deuten. Die Fides im Propheten hatte gar zu viel Wirkung gemacht, ihr Typus musste also in die Form des neuen Werks aufgenommen werden; dabei hatte man die grosse umfangreiche Stimme der Tedesco mit ihren tiefen Brusttönen zur Verfügung, und so entstand die Theodora als Hauptrolle, als Fides II, während sich die la Grua mit der bescheidenern Lieblichkeit einer zweiten Partie begnügen musste. Sie hat sich aber in dem Duett als treffliche Sängerin gezeigt und es ist keine Frage, dass gerade eine solche sanfte und doch klangvoll schwingende, biegsame, nicht zum Uebertreiben geneigte, vielleicht glücklicherweise auch nicht dazu fähige Stimme, ein Bedürfniss der gegenwärtigen grossen Oper in Paris ist.

Die Liebenden trennen sich: Leo spricht zuletzt den Entschluss aus, das Volk für Irenen's Rechte auf den Thron zu waffnen und sie vor dem verhassten Bunde mit Nicephorus zu retten. Allein wehe! Dieser hat Alles gehört: er tritt mit Ludgers auf und herrscht ihm zu:

Tu viens de les entendre! ils ont dicté leur sort!
La honte à cette femme — à cet homme la mort!

Ludgers, dessen Moralität wir schon kennen, nimmt es auf sich, dies Todesurtheil an Leo zu vollziehen.

Die Bühne verwandelt sich und zeigt uns ein Diorama, das leicht zu den schönsten gehören dürfte, die je gesehen. Die Trümmer einer prachtvollen Architectur stehen vor Dir; die Stürme der Zeit haben sie zerrissen, aber die Idee des Grossen und Schönen, welche in dem Bau des Tempels eine Gottheit verherrlichte, konnten sie nicht vernichten, sie spricht noch zu dir aus diesen gebrochenen Säulen, die sich in den grünen Fluthen des Bosporus spiegeln. Und in die Fluth taucht sich das reine Himmelsblau, aus dem der Mond sein halbes Licht auf das Meer und auf die düstern Ruinen senkt. In dieser grossartigen Einsamkeit, welche die Poesie des Malers vor uns hinzaubert, ertönt die seltsame Melodie einer Posaune und aus den Ruinen steigt wie ein graues Gespenst die Gestalt des ewigen Judes. Ergreifende Accorde leiten ein schön declamirtes Recitativ ein, dem eine kurze Cantilene folgt, in welcher der zum Leben Verdammte sein Schicksal beklagt. Nach ihm schleichen die Mörder hinter den Trümmern hervor, Ludgers an ihrer Spitze; ein Quintett von Männerstimmen verräth ihren Plan, Leo soll in den Fluthen sterben.

Leo erscheint mit seiner Schwester Theodora: Ahasverus tritt hervor, um ihn zu warnen, ihn zu retten. Hier beginnt das Finale, welches durchaus nicht ohne schöne, musikalisch-dramatische Effekte ist. Mit den Worten

Non, non, je ne veux pas de ton secours funeste

stösst Leo den Schutz des Juden zurück, an dessen Schritte sich nur Unglück heftet. Die Mörder stürzen hervor, Ahasverus kämpft mit seiner übernatürlichen Macht einen Augenblick gegen sie, da dröhnt der Trompetenruf des Racheengels, der ihn ewig treibt und verfolgt, die Frist, die er auf Einer Stelle weilen darf, ist vorüber, das furchtbare „Wandere!" rufen die Stimmen vom Himmel, und die Erde muss schwinden unter seinen Füssen. Theodora sinkt bewusstlos auf einen Stein, die Mörder fassen Leo und stürzen ihn vom Felsen in's Meer.

Der fünfte Akt beginnt. Es ist spät und wir müssen zu Ende kommen: also schnellen Entschluss gefasst. Die Handlung brechen wir kurz ab, dann gewinnen wir noch Zeit zur Schlussdecoration und dem dazu nothwendigen Spektakel. So dachten wahrscheinlich die Verfasser.

Hast du vielleicht Leo's Tod in den Wellen beweint, so trockne deine Thränen. Die dummen Teufel aus Ludgers Bande hatten nie von der Sage der Hero und des Leander gehört und dachten nicht daran, dass Leo schon in der Schelde schwimmen gelernt hatte. Für uns hingegen hat seine Rettung gar nichts überraschendes, da wir eine bessere Erziehung genossen haben und recht gut wissen, dass Leander mit Leichtigkeit und Lord Byron mit Anstrengung über den Bosporus geschwommen sind. In wieweit der stets zu rechter Zeit eintreffende Jude seinem Schützling dabei unter die Arme gegriffen, wird zwar nicht recht klar; allein wir vermuthen es, da die ganze Familie am Meeresstrande erscheint, Leo eine Romanze voll Dank für seine Rettung aber in kränkelnder Melodie singt, und Theodora und Irene bei der zweiten Strophe mit ihm einstimmen. Ahasverus erinnert sich aber, dass das Ding zu Ende gehen muss, und schickt sie alle drei nach Constantinopel, wo Nicephorus bereits ohne Leo's Hülfe besiegt ist und der Thron Irenens wartet.

Er bleibt allein und fleht den Himmel um den Tod an: aber der Himmel ist unerbittlich, ja er höhnt den Armen auf grausame Weise, er lässt ihn das Gefühl des Todes ahnen, und doch nur in Schlaf sinken. Desto gütiger ist der Decorateur und Maschinist gegen uns, sie lassen uns den Traum des Schlafenden *in natura*, wenigstens in theatralischer, sehen. Die Posaunen des jüngsten Gerichts ertönen: — was sage ich Posaunen? nichts da, jene riesigen Saxtuba's blasen den furchtbaren Appell, und dass die Gräber des Thales Josaphat sich öffnen und die Todten heraufsteigen, ist kein Wunder, wohl aber, dass der ewige Jude dabei ruhig fortschläft. Die Todten fragen erstaunt in einem Chor, was das zu bedeuten habe:

Qui vient donc, sous leur froide tombe,
Agiter les morts d'ici-bas? (!)

und der Engel der Vernichtung ruft ihnen zu:

La voix du Seigneur vous appelle:
Morts, levez vous!
Devant la puissance éternelle,
Paraissez tous!

Wolken umhüllen das Thal, sie verziehen sich und die ganze Hölle glüht vor uns auf; sie speit ihre Flammen und ihre Teufel aus, die in der feurigen Luft Kobold schiessen und bei dem infernalischen Scherzando der fünfzehn Saxtuba's nach ihrer Beute haschen und mit den Sündern und Sünderinnen in's Feuer wirbeln. Aber über der Hölle strahlt das Paradies in lichter Klarheit und die Seligen schweben in den Himmel empor. Endlich hüllt sich Alles wieder in einen dichten Wolkenschleier, und als er zerfliesst, erwacht der Unglückliche; der Strafengel

steht vor ihm und die unsichtbaren Stimmen rufen ihm von neuem das entsetzliche „Wandere, wandere auf ewig!“ zu.

Fragst Du mich, wie die Musik dazu beschaffen sei, so fragst Du zuviel. Wer Himmel und Hölle zu sehen hat, der kann unmöglich hören, wie es darin in musikalischer Hinsicht hergeht. Allerdings wird unablässig geblasen und gegeigt, auch dann und wann gesungen, denn der Chor der Auferweckten wechselt mit der Todtenbeschwörung des Engels der Rache ab und, wenn mir recht ist, machen auch die Teufel, nachdem sie wieder auf ihren Beinen stehen, Chorus. Möglich, dass darin noch musikalische Schönheiten verborgen liegen: ich erinnere mich nur, dass die Dünste aus dem Meere empor und die Wolken vom Himmel herabsteigen, und dass das jüngste Gericht ein Doppelgemälde von colossalen Maassverhältnissen ist, das die fantastischen Schöpfungen der Maler aller Zeiten weit hinter sich lässt. Wir müssen uns wahrhaft freuen, dass es dem ewigen Juden gefallen hat, einen Gegenstand von so allgemeinem Interesse zu träumen. Hätte er nicht eben so gut in seiner Verzückung unten den Abschied des Onkels zu Fontainebleau und oben den 2. December des Neffen träumend voraussehnen können? Nun, wer weiss was künftig geschieht, wenn nach Jahren Halévy's ewiger Jude einmal wieder neu ausstoffirt auf die Scene gebracht wird. Soll doch, wie man sagt, die Idee des Bienenballets auch schon dem Geiste der Zeit entsprungen sein, denn die Bienen sind bekanntlich kaiserliche Thiere.

Was haben nun Scribe & Compagnie aus der Sage des ewigen Juden gemacht? haben sie irgend eine der Ideen, welche deutsche Dichter von Dan. Schubart an in sie gelegt oder aus ihr entwickelt haben, benutzt? oder haben sie eine ganz neue Deutung gefunden und sie mit dem Zauber dramatischer Poesie umkleidet? Nichts von alledem: der ewige Jude spielt bei ihnen nur die Rolle eines ächten *Deus ex machina*, eines Maschinengottes, der so gut ist, jedes Mal zu Hülfe zu kommen, wenn die Menschen und die Poeten nicht mehr aus und ein wissen. Das Ding hätte ebensogut „der Schutzgeist“ oder „die rettende Fee *generis masculini*“ heissen können, und wir kommen nach Anschauung des Ganzen zu dem Endurtheil, dass der Mythus vom Ahasverus von den Verfassern nur deswegen als Stoff für die neue Oper gewählt wurden, weil er die schönste Gelegenheit zum Wechsel prachtvoller Decorationen darbot. Die Theilnahme an dem tragischen Geschick des ewig Wandernden wird durch nichts in unsern Herzen erregt, ja seine Sehnsucht nach endlicher Vernichtung wird durch seine Wirksamkeit für ein Familieninteresse parodirt. Sieht man nun vollends das Buch genauer an, so widert einen die planmässige Zusammendrängung aller Aeusserlichkeiten, die seit einigen zwanzig bis dreissig Jahren Effekt auf der Bühne gemacht haben, in einen willkürlich gewählten Rahmen vollends an. Da ist die Ballade aus Robert dem Teufel, die Nachtrunde aus den Hugenotten, der Scheiterhaufen aus der Jüdin, die betrügerischen Schurken und der Huldigungsmarsch aus dem Propheten, die Todtenbeschwörung und der Gespenstertanz aus Robert, endlich der Ausbruch des Vesuvs aus der Stummen, der zu dem Brillantfeuer der Hölle gesteigert worden ist.

Es schwindelt einem der Kopf, wenn man aus dieser Vorstellung kommt. Man fragt sich, wozu noch Musik zu diesen Triumphen der Decorationsmalerei und der Maschinerie? Es ist niederschlagend für den Componisten, empörend für den wahren Freund höherer Kunst, wenn die Menge in's Theater geströmt ist, um die Composition eines Meisters zu hören, und beim Herausgehen kein Mensch von dem spricht, was er gehört, sondern alle Welt nur den Kopf voll hat von dem, was sie gesehen. So lange wir nicht auf den Grundsatz zurück kommen, dass in der Oper die Musik die Hauptsache ist und dass die Poesie des musikalischen Drama's nur die kunstgerechte Skizze eines Gemäldes sein dürfe, welchem der Genius des Tonkünstlers erst Farbe und Leben zu geben hat, wird ihr kein Heil erblühen. Wenn Richard Wagner bei euch da drüben die Orakelweisheit verkündet, welche übrigens Diderot, Voltaire und A. schon vor hundert Jahren ausgesprochen haben, dass der grosse Irrthum der Oper bis jetzt darin bestanden habe, dass die Musik, ein Mittel des Ausdrucks, zum Zweck gemacht worden sei, — so straft ihn der ewige Jude von Scribe und Halévy glänzenderweise Lügen, denn wahrlich in dieser Oper ist die Musik nichts als Mittel zum Zweck. Aber zu was für einem Zweck! Was ist daraus zu lernen? dass in der Kunst mit hohlen theoretischen Phrasen nichts gethan ist:

> Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,
> Wenn es nicht aus der Seele dringt,
> Und mit urkräftigem Behagen
> Die Herzen aller Hörer zwingt.

Ja wohl! Aber wird der Himmel uns einmal wieder einen Genius schicken, der in Musik alle Empfin-

dungen des Gemüths, alle Stürme und alle Seligkeiten der Leidenschaft, alle Schmerzen und alle Freuden der Seele schildert, der Menschen hinzaubert, die in Tönen lebendig vor uns mit fest umrissenen Charakteren erscheinen, der, wenn er zum Uebernatürlichen greift, die Schauer der Geisterwelt durch nichts anderes als harmonische Klänge heraufführt, und der uns überall bei jeder dramatischen Situation durch die Allgewalt der Melodie fesselt, so dass wir das Auge gern schliessen und es nur dem Ohre überlassen, die holden Tonbilder als Empfindungen und Gefühle zum Herzen zu führen? Wird er uns dereinst wieder genandt, so wollen wir ihn Mozart den Zweiten nennen und ihm alle Theorien zerrissen zu Füssen legen. *B. P.*

Für Gesang.

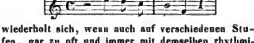
Wir haben immer Lieder für zwei Frauenstimmen sehr lieb gehabt; es liegt ein besonderer Reiz in ihnen, eine gewisse Naivetät und Natürlichkeit, welche durch Männerstimmen durchaus nicht so unschuldig und anspruchlos darzustellen ist. Diesem Charakter müssen dann aber auch die Poesie und die Composition entsprechen; die Zartheit der Empfindung, das milde Wesen der Weiblichkeit, die Innigkeit des Gefühls sind hier an ihrer Stelle: die Leidenschaft passt durchaus nicht dahin, denn sie ist individuell und es wäre ganz verfehlt, sie von Zweien aussprechen zu lassen. Ebenso ist es mit dem Humor, wogegen der Schmerz, das von zwei gleichgestimmten Seelen empfundene Weh, und auf der andern Seite die kindliche Freude, welche selbst bis zum Scherz gehen kann, allerdings den Stoff für dergleichen Zwiegesänge geben können. Aus dem Inhalt ergibt sich nothwendig die Form: sie muss einfach, durchaus nicht prätentiös sein, der natürliche Fluss der Melodie ist die Hauptsache, von künstlichern, contrapunktischen Formen ist bloss der einfache Kanon hier im Rechte, weil er eben wieder die Einmüthigkeit der Empfindung durch die genaue Nachahmung der voranschreitenden Stimme wiedergibt. Schon bei den ältern Italiänern finden wir hübsche Kleinigkeiten der Art, die heutzutage vergessen sind, wie die zweistimmigen Romanzen und Gesänge von *Blangini*, *Righini* u. A. In unserer Zeit hat bekanntlich Mendelssohn auch darin Treffliches gegeben. Eine neue sehr willkommene Bereicherung der musikalischen Literatur dieser Gattung erhalten wir in den

Sechs Liedern für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte, componirt und der Frau Pauline Wehner geb. Pfeiffer zugeeignet von Carl Reinecke. Op. 32. Bonn b. Simrock.

Das erste ruft dem „Frühling" (von Eichendorff) einen heitern Gruss zu; das zweite und dritte sind ein Paar sehr hübsche Kanon's im Einklange „Elfe" (von Eichendorff) in 2/4 Takt, *Fis moll*, und „Intermezzo (von demselben) in 3/4 Takt, *A dur*. Das letztere:

> Wann der Hahn kräht auf dem Dache,
> Putzt der Mond die Lampe aus,
> Und die Stern' zieh'n von der Wache,
> Gott behüte Land und Haus!

ist in seiner dreifachen Wiederholung, wobei die Secund-Stimme das zweite Mal einen Takt, das dritte Mal zwei Takte früher mit der Nachahmung einsetzt und am Ende das Pianoforte gegen die Vorangehenden auch nicht zurückbleiben will und erst im Bass, dann im Diskant mit seinen Imitationen in der Oktave nachschreitet, ist in Melodie und kunstvoller dabei aber höchst klarer Stimmführung ein so allerliebstes Bildchen, dass man vermeint, die Sterne wie müde Wächter abziehen zu sehen, um sich bis zum Abend zur Ruh' zu legen. — Auch Nro. IV. „Lied von den Sternlein" (von E. M. Arndt) 6/8 Takt, *C dur*, hat es mit den Sternen zu thun, den Gesellen der Nacht, und plaudert von ihnen in recht anmuthig fröhlicher Melodie, wogegen Nr. V. „Gebrochenes Herz" (von Gruppe) 3/4 Takt in *H moll* uns in eine elegische Stimmung versetzt und in Form und melodischer Art dem Charakter des Preisliedes: „Sie war die Schönste von Allen" von demselben Componisten ähnelt. — Das letzte, Nro. VI. „Morgenlied" (von Eichendorff) 4/4 Takt, *H dur*, ist uns etwas monoton erschienen: die herunter gehende Tonleiter



wiederholt sich, wenn auch auf verschiedenen Stufen, gar zu oft und immer mit demselben rhythmischen Fall; erst am Schluss kömmt mehr Schwung hinein.

Wir schliessen hieran die Empfehlung einer Sammlung von vierstimmigen Gesängen für Frauen- und Männerstimmen, von

Franz Messer, sechs vierst. Gesänge für Sopr., Alt, Tenor und Baß, ohne Begleitung, Herrn M.-Dir. M. Hauptmann zugeeignet. Op. 10. Offenbach bei J. André.

Zwar sind sie in einem ganz andern Stile geschrieben, als die vorher besprochenen, in einem Stile nämlich, welcher der romantischen Färbung, welche die Zeit verlangt, fast zu fern steht und deshalb vielleicht Manchem für nüchtern gelten wird. Dies letztere ist aber doch keineswegs der Fall bei diesen Compositionen: allerdings sind ihre Harmonien und ihre Schlusscadenzen nicht neu oder überraschend, aber die Melodie und auch die Behandlung, die zuweilen (z. B. in Nr. VI. *Primula Veris* von H. Hoffmann, 4/4 Takt *C moll* und *C Dur*) recht artig polyphon ist ohne im geringsten steif zu werden, ist fliessend, sorgfältig und gefällig und überall recht sangbar. Nro. I. „Im Wald" (von E. Geibel) 3/4 Takt *D dur*, das recht frisch und gesund klingt. — Nro. IV. „Frühlingsglaube" (von Uhland), 2/4 *A dur AM. vivace* und die schon erwähnte Nro. VI., die längste und am weitesten ausgeführte, haben uns am meisten angesprochen — weniger Nr. II., „die Kapelle" (von Uhland), wie es denn überhaupt immer misslich ist, Lieder, welche in einer andern Composition bereits Eigenthum des Volkes geworden sind, von neuem in Musik zu setzen. Auch „der Frühlingsglaube" ist ebenfalls schon von C. Kreutzer, jedoch nur für Eine Singstimme componirt, und übrigens von unsern, nach neuen Brunnen und frischem Wasser ewig dürstenden Dilettanten mit den andern schönen Kreutzer'schen Melodien, wie „Ach Liebchen, heisst das Scheiden" — „Soll ich begraben sein", u. s. w. fast zu gut wie vergessen. Auch braucht die Messer'sche Composition weder in Auffassung noch Melodie vor der ältern Schwester zurück zu treten. Da wir nicht eben reich an guten Gesängen für gemischte Stimmen ohne Begleitung sind, die doch den geselligen Lebensgenuss so sehr verschönern, so wird die vorliegende Sammlung in vielen Kreisen willkommen sein. *L.*

Aus Brüssel.

Den 2 Mai.

Das königliche Theater hat die Oper Casilde mit dem in's Französische übersetzten Text aufgeführt. Sie ist lang und im Grunde auch langweilig, jedoch war der Erfolg ein ehrenvoller für den Componisten, keineswegs aber ein enthusiastischer, wie manche öffentliche Blätter berichtet haben. Man fand viele Melodien recht hübsch und ansprechend, und wunderte sich eben nicht darüber, denn warum sollte ein regierender Herr nicht eben so gute musikalische Gedanken haben, als ein bürgerlicher Künstler? Allein was die Musiker vom Fach in Erstaunen setzte, war die Gewandtheit des Componisten in der Beherrschung der Form, die Richtigkeit der Harmoniefolgen, die verständige Instrumentation. Dergleichen muss gelernt werden und es flösst grosse Anerkennung vor einem Fürsten ein, der sich der Kunst mit solchem Ernst hingiebt. Der hiesige Hof ist in keiner von den Vorstellungen dieser Oper zugegen gewesen, gewiss weniger aus Gleichgültigkeit als aus Zartgefühl, um dem Publikum auf keine Weise die Freiheit seines Urtheils zu beschränken.

Die Wiederaufnahme der alten Oper „Joseph" von Méhul hat hier ausserordentlich viel Glück gemacht und zwar bloss durch die Musik, denn die Direction hatte für die Ausstattung gar nichts gethan. Die ganze gegenwärtige Generation kannte diese Oper nicht und man hörte nachher an vielen öffentlichen Orten mit Erstaunen den Wenigen zu, welche die Anwesenden belehrten, dass das schon vor mehr als 50 Jahren geschrieben sei.

Zum Schluss der Theaterzeit beglückte uns noch die Alboni, welche über Paris aus Spanien kam, und — ich weiss nicht wohin — reiste. Sie gab die Fides im Propheten und ihrer wunderschönen Stimme und dem charakteristischen Gesang fehlte es nicht an verdienten Huldigungen. Damit wurde unsere erste Bühne auf 4 Monate geschlossen. *—ff.*

Der Pariser Theaterkalender.

Seit dem Jahre 1751 erschien zu Paris alljährlich ein Theateralmanack unter dem Titel: *Calendrier historique des théâtres, de l'opéra et des comédies françoise, italienne et des foires.* Bis 1848 kam er ohne Unterbrechung heraus, wenn auch der Titel in *Almanach des Spectacles* verwandelt worden war. Diese 98 Bändchen umfassen also ein Jahrhundert, die letzte Hälfte des vorigen und die erste des gegenwärtigen, welches bei der Entwickelung der Bühne und namentlich auch der Oper, und dem grossen Einfluss der Pariser Theater auf die Kunst überhaupt in dieser Periode, ausserordentlich wichtig für die Kunstgeschichte ist. Die vollständige Sammlung befindet sich sowohl auf der Nationalbibliothek als auf dem Conservatorium der Musik. Jedes Bändchen erzählt die dramatische Geschichte des Jahres, enthält das Verzeichniss der gegebenen Vorstellungen, der ersten Aufführungen neuer Werke, eine Uebersicht des Repertoires, das Künstlerpersonal von Bühnen und Orchestern, u. s. w. Anecdoten, Biographien und Nekrologe fehlen nicht.

Nach einer Lücke von 3 Jahren ist jetzt der *Almanach des Spectacles* für 1852, herausgegeben unter der Leitung von Pallenti, wieder erschienen. Sein Inhalt umfasst nicht bloss die Theater, sondern Alles was damit nur einigermassen in Verbindung steht, z. B. das Conservatorium, die Künstlervereine u. s. w., ferner eine Uebersicht aller neuen dramatischen Werke und ihres Lebens und Sterbens, die Nekrologe der in vorigem

Jahre gestorbenen Künstler, Dichter und Componisten. Eine sehr praktische Zugabe sind die Grundrisse sämmtlicher Theater, worauf alle Plätze mit ihren Namen, Nummern und Preisen verzeichnet sind. Der Herausgeber Palianti ist derselbe, von dem auch die *Mises en scène* herrühren, welche sich über die Bühnenordnung, Costüme, Gruppirungen u. s. w. bei Aufführungen neuer Werke verbreiten und für Theaterdirectionen von grosser Wichtigkeit sind.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Am Samstage den 15 Mai wurde in der musikalischen Gesellschaft eine neue Sinfonie in *G moll* von E. Franck, Lehrer an der rheinischen Musikschule und Musikdirektor der genannten Gesellschaft, zur Aufführung gebracht. Der Stil des Werkes ist durchaus edel und die Instrumentation sehr effektvoll. Es gefielen besonders der erste Satz und der dritte (Scherzo), womit aber kein Urtheil über die andern Sätze ausgesprochen sein soll, weil die hie und da unvollkommne Ausführung von Seiten des Orchesters dies überhaupt unmöglich macht. So interessant es für die Gesellschaftsglieder ist, bei ihren wöchentlichen Versammlungen die Gelegenheit zu haben, oft neue Orchestercompositionen zu hören, so gehört doch immer eine gewisse Entsagung von Seiten der Componisten dazu, sein Werk einer improvisirten Aufführung anzuvertrauen. Um so mehr müssen wir den Meistern Dank wissen, welche uns ohne die vollständige Förmlichkeit bei der Taufe der Sprösslinge ihres Talents zu verlangen, den anziehenden Kunstgenuss, ihre neuesten Schöpfungen kennen zu lernen, verschaffen. Eine Wiederholung der Franck'schen Sinfonie wird ohne Zweifel dem tüchtigen Werke die Anerkennung sichern, welche der Kenner ihm schon bei dem ersten Anhören verdientermaassen gezollt hat.

Der belgische Violoncellist Servais hat zuletzt im südlichen Russland in Kiew und Odessa Concerte gegeben. In der letztern Stadt hat ihm der Fürst Dolgoruky im vierten Concert einen goldenen Lorbeerkranz überreicht.

In Constantinopel macht ein junger französischer Violinspieler *Horace Poussard* viel Glück. Neulich gab Reschid Pascha eine Soirée, wozu die höchsten Staatsbeamten der Pforte eingeladen waren. Poussard spielte wohl zwei Stunden lang die Salonstücke von Ernst, Vieuxtemps und ein Paar Fantasien von seiner Composition über Melodien aus Norma u. s. w. Endlich hat ihn der Grossvezir, der ihm die grössten Complimente machte, einige türkische Lieder zu spielen. Der Franzose trug darauf einen Nationalhymnus zum Preise des Sultans vor und liess sich dazu von dem türkischen Musikchor des Pascha begleiten. Dabei wurde Champagner präsentirt.

Die Londoner Presse ist voll des Lobes über die Concerte der neuen philharmonischen Gesellschaft und über Directions- und Compositionstalent von Hector Berlioz. Im dritten Concert (28. April) wurden einige Sätze aus seiner dramatischen Sinfonie „Romeo und Julie“, welche im ersten bereits ganz aufgeführt worden war, unter grossem Beifall wiederholt. Der musikalische Referent der *Times* sagt, dass die zweite Aufführung diese ausserordentliche Composition dem Ohre und dem Verständnisse viel näher gebracht habe, dass man eine Menge neuer Schönheiten darin entdeckt habe und die Musik durchaus nicht so seltsam und schwer zu fassen sei, wie man habe behaupten wollen. In demselben Concert wurde auch Mendelssohn's Ouvertüre „die Fingalshöhle“ aufgeführt. Am Schlusse wurde Berlioz stürmisch gerufen.

In Lüttich wird ein grosses Sängerfest von belgischen und rheinländischen Vereinen, mit einem Wettstreit um Preise verbunden, am 22. August gehalten werden. — Das grosse Musikfest in Lille im nördlichen Frankreich findet schon im Juni statt.

In Würzburg ist vor einigen Wochen der Senior der Violinisten, Attilio Griel, geboren zu Cremona im Jahre 1765, gestorben. Er genoss zu seiner Zeit eines grossen Rufes als Virtuose, hatte Italien, Deutschland und Ungarn bereist, und stand mit Pleyel, Haydn, Mozart und Weber in freundschaftlicher Verbindung. Der ehemalige Grossherzog von Würzburg ernannte ihn zum Concertmeister und der unermüdliche Veteran dirigirte noch bis zuletzt die Musik im Dom. Er ist 87 Jahre alt geworden.

Strasburg. Das Oratorium „Elias“ von Mendelssohn ist hier zwei Tage hintereinander, am 21 und 22. April, in der neuen protestantischen Kirche aufgeführt worden. Der Organist Stern, bei der genannten Kirche angestellt, hatte die Chöre vortrefflich eingeübt; die Aufführung selbst dirigirte der Musikdirector Reiter aus Basel, ein Schüler von Spohr, seine Gattin sang die Sopranpartie. Die erste Einnahme floss in die Kasse des Hülfsvereins für altersschwache Musiker und für Wittwen von Musikern (1832 gestiftet), die zweite kam den Stadtarmen zu gut. Die Kirche war beide Male gedrängt voll, ein Ergebniss, das man kaum erwartet hatte. Es käme indess, wie dies Beispiel zeigt, nur darauf an, dergleichen grosse ernste Musikaufführungen öfter zu veranstalten.

London. Am 6. Mai hat Ferd. Hiller in einer Matinée, in welcher man fast alle Künstler, Kritiker und Kunstfreunde der höhern Kreise versammelt sah, mehrere von seinen Compositionen aufgeführt, welche sämmtlich ausserordentlich gefielen und worüber die öffentlichen Blätter des Lobes voll sind. Die Ausführung war ganz vorzüglich, wie sich das denken lässt,

wenn unter Hiller's Leitung Künstler wie Staudigl, Reichard, Wilhelmine Clauss, Clara Novello und Dolby, Piatti und Joachim mitwirken.

Die Armenabgabe, welche die Pariser Theater, und von der französischen Kaiserzeit her auch unsere Bühnen und Concertaufführungen in Köln und Bonn noch drückt, soll endlich in Paris abgeschafft, oder wenigstens bedeutend ermässiget werden. Es ist eine Commission ernannt, um der Regierung Vorschläge zur Aenderung der Gesetzgebung in dieser Hinsicht zu machen.

Bei der Messe, welche der Erzbischof von Paris bei der Adler-Weihe am 10. Mai auf dem Marsfeld las, spielten die Musikchöre von 19 Infanterie-, 7 Cavallerie-, 1 Artillerie-Regimentern nebst dem Chor der republikanischen Garde und der Schule für Militärmusik, zusammen an 1500 Mann, unter der Direction von Klosé (vom Conservatoire) drei Sätze aus der grossen Cäcilien-Messe von Ad. Adam.

Zu den besten Restauratoren von alten Geigeninstrumenten soll gegenwärtig der Instrumentenmacher Nicolas Bianchi aus Cremona gehören, der sich in Paris (*Boulevard Montmartre* Nro. 19.) niedergelassen hat.

Die Stadt Marseille wird in lyrischen Wetteifer mit Paris treten und der Hauptstadt das Recht der ersten Aufführungen von neuen Opern streitig machen. Ein Herr Provini, früher ein geschätzter Bariton, jetzt Director des Opernhauses in Marseille, fordert alle Componisten auf, ihre neuen Werke einzusenden. Eine Jury wird über die Zulassung entscheiden. Aimon und Boisselot, zwei geborne Marseiller aber in Paris als Componisten lebend, haben dem Aufruf bereits entsprochen. Eine gute Empfehlung für den Geschmack der Unternehmer dürfte es sein, dass auch Beethoven's Leonore *(sic)* und Weber's Oberon auf dem Programm stehen. Fédor wird den Florestan, die Lafon die Leonore singen. Auch die Violinquartette und die Sinfonien Beethovens haben erst über Marseille ihren Weg nach Paris gefunden: der Violinist Alexander Boucher und Leopold Aimon waren die Ersten, welche sie in Marseille einheimisch machten.

New-Yorker Blätter vom 13. April enthalten folgende Anzeige: „Zur Nachricht. Frau Otto Goldschmidt (früher Fräul. Jenny Lind) beehrt sich anzuzeigen, dass sie ihre letzten Concerte in Amerika vor ihrer Abreise nach Europa, im Mai Dinstag d. 18, Freitag d. 21. und Montag d. 24. geben wird." Die Sängerin gedenkt sich am 29. Mai auf dem Atlantic, der sie auch glücklich hinüber geführt hat, einzuschiffen.

Der Baritonist Marchesi hat sich mit der Sängerin Frl. Mathilde Graumann vermählt.

Den Liebhabern von Aeolsharfen theilen wir die Notiz mit, dass die besten Instrumente der Art von Wilhelm Melhop in Hamburg angefertigt werden. Nach dem Urtheil des Akustikers Friedr. Kaufmann hat Melhop diese Harfen, welche das ausserordentlich Bequeme haben, dass sie nicht von den Fingern, sondern nur vom Luftzug gespielt werden, sehr vervollkommnet und ausgebildet: sie geben den vierstimmigen Accord rein und sicher an und durch eine Vorrichtung kann das Instrument beliebig umgestimmt werden, so dass also ein Musiker oder ein Jeder, dem ein Musiker die Reihenfolge vorgeschrieben hat, eine Art von Melodie in Accorden hervorbringen kann, wenn ihn nämlich der Wind nicht im Stich lässt.

Das in Berlin bei Hertz erschienene Spanische Liederbuch von E. Geibel und Paul Heyse enthält mehrere spanische weltliche und geistliche Lieder, auch provenzalische Dichtungen, Zigeunerliedchen u. s. w., von denen manche den Liedercomponisten willkommen sein werden.

Prag. In einem der letzten Conservatoriumsconcerte wurde eine Sinfonie eines Zöglings, Joseph Albert, in *H moll* aufgeführt: alle 4 Sätze gefielen sehr und der junge Componist wurde dreimal gerufen. — Laub spielte in seinem Abschiedsconcert 3 Paganinische Compositionen: das *H moll*-Concert, das Glöckchenrondo und die Hexenvariationen.

Der Componist F. Chotek, der mehrere Sachen für Piano geschrieben hat, ist in Wien gestorben.

Marschner hat vom Könige von Sachsen die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Henriette Sontag ist bis jetzt noch nicht nach London gegangen; sie gibt in München Gastrollen. — Frau de la Grange ist nach London gereist. Einem Gerüchte nach soll Frl. Wagner diese Stadt, die ihr durch den bekannten Process sehr unheimlich geworden ist, bereits wieder verlassen haben.

In Rom wurde in einem Concerte in der Festzeit ein *Agnus Dei* von Theodor de Witt und ein Requiem von Reinthaler aufgeführt.

Die Posaunen haben schon oft zu musikalischen Anekdoten Stoff geliefert. Neu jedoch dürfte folgende sein. Ein Theaterdirector in Pesth erklärte dem Musikdirector, dass er es für Verschwendung halte, Posaunisten im Orchester zu bezahlen: indess wolle er die Hälfte des Soldes derselben den übrigen Bläsern überweisen, damit diese, so oft es nöthig sei, stärker bliesen.

Ein Singspiel „Ländliches Stillleben“ von J. Ch. Wages, Musik von Th. Hauptner, hat in Berlin auf dem Friedr.-Wilh. Theater sehr gut gefallen.

Im Verlag von C. A. Spina,

K. K. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung in Wien (vormals A. Diabelli & Cie.) *erschien:*

	Thlr. Sgr.
Duvernoy, H., Op. 39. Tourment du poète. Romance sans paroles pour Piano	—„10
Fahrbach, Ph., Op. 125. Harmonie-Balltänze, Walzer für Pianoforte	—„15
— Op. 126. Die Herolde der Tanzlust. Walzer für Pianoforte	—„15
Geiger, C., Op. 22. Nandl-Polka f. Piano	—„ 5
Hölzel, G., Op. 80. Die Thräne, Gedicht von Hafner, f. Alt oder Bariton	—„10
— Dasselbe f. Sopran oder Tenor	—„10
Kåvàn, J., Op. 10. Variations brillantes sur un air bohèmien (à M. Jul. Schulhoff)	—„15
Klein, H., Révue mélodique. „Die lustigen Weiber von Windsor“	—„17½
Kitti, J. F., Op. 32. 2 Defilir-Märsche für Oesterr. Militair-Musik.	
Nro. 1.	1„13
„ 2.	1„13
— Dieselben für Piano	—„ 7½
Kloss, J. F., „Ma milenka“, slavisches Nationallied für 1 Singstimme	—„10
Müller, A. E., (de Paris) Op. 31. Preciosa. Grande Valse de Salon	—„15
Pachoer, J. A., Op. 17. Elégie pour Piano	—„15
Pachner, H. R. von, Polka für Piano	—„ 5
Praschinger, F., Op. 11. Czàrdàs, Ungarischer Nationaltanz f. Piano	—„ 5
Proch, H., Op. 172. „Die drei Liebchen“, Gedicht von F. Hoffmann für 1 Singstimme und Piano	—„15
Randhartinger, B., „Vor'm alten Mühlenhause“, Lied für eine Singstimme mit Piano (und Violoncello oder Waldhorn adlibit.)	—„15
Schulhoff, J., Op. 32. Chant du pécheur. Souvenir de Moscou pour Piano	—„20
Strebinger, M., Op. 16. Manon Lescaut, Ballet-Quadrille pour Piano	—„10
Winterle, E., Op. 33. Das Taubenpaar, 2 Lieder ohne Worte für Piano	—„15
Weiss, L., Op. 19. Nr. 2. Nachtrag zur Wiener Conservatoriums-Gesangschule	1„15

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschien:

	Thr. Sg.
Dupont, A., Op. 19. Mazourka Ballade pour le Piano	—„10
Gellert, L., Op. 1. Drei Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte	—„10
— Op. 2. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—„15
Golinelli, S., Op. 60. Nocturne pour le Piano	—„15
— Op. 61. Valse brillante pour le Piano	—„15
— Op. 62. Polka de Concert pour le Piano	—„10
Haydn, J., Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell für das Pianoforte zu 4 Händen arr. von C. Burchard	
Nro. 1 in C dur	—„25
„ 2 in Fis moll	—„25
„ 3 in C dur	—„25
„ 4 in E dur	—„25
„ 5 in Es dur	—„25
Kirchner, Th., Op. 3. Mädchenlieder für 1 Singstimme und Pianoforte	—„20
— Op. 4. Vier Lieder für eine Singstimme und Pianoforte	—„20
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 93. Musik zu Oedipus in Kolonos des Sophokles für 2 Männerchöre u. Orchester.	
Partitur	10„—
Orchesterstimmen	6„—
Quartettstimmen extra	
Violino I	—„25
Violino II	—„20
Viola	—„20
Violoncell und Bass	—„25
Metzler, W. A., Op. 2. Vier Charakterstücke für das Pianoforte	—„20
Schumann, R., Op. 41. Drei Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell für das Pianoforte zu vier Händen, arr. von O. Dresel à Thlr. 1. 20.	5„—
Voss, C., Op. 105. 2 Motifs du Prophète transcrits et variés. Arr. pour le Piano à 4 mains par F. L. Schubert.	
Nro. 1. Marche du sacre, Nr. 2. Mélodie de la Mendiante à 10 Ngr.	—„20
Wehle, Ch., Op. 21. Valse brillante pour le Piano	—„15
Thematisches Verzeichniss der im Drucke erschienenen Compositionen von Fr. Chopin.	1„—
Zwischenreden zu M. Oedipus	—„15

M. Schloss in Köln empfiehlt sein

Lager echt römischer Saiten

von ausgezeichneter Qualität zu möglichst billigen Preisen.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 101. **Cöln,** den 5. Juni 1852. II. Jahrg. Nro. 49.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Friedrich Chopin's Werke.

Die Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel in Leipzig hat das „thematische Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen von Friedrich Chopin“ veröffentlicht; es ist mit demselben Fleisse und derselben Genauigkeit verfasst, wie das Verzeichniss der Beethoven'schen und Mendelssohn'schen Werke und zeigt die schöne Ausstattung, an welche man bei dieser thätigen Firma gewöhnt ist. Es enthält zuerst die Themen der Werke, welche mit fortlaufender Opuszahl bezeichnet sind, sodann die Werke ohne Opuszahl, eine Nachweisung über Bildnisse Chopin's und Schriften über ihn, endlich zwei alphabetische Register über die sämmtlichen Werke und über die Namen derjenigen, denen sie gewidmet sind.

Zu gleicher Zeit ist (für Deutschland in demselben Verlag) erschienen: *F. Chopin. Par* **F. Liszt.** *Paris, Leipzig et Bruxelles. 1852. 8vo.* Es ist dies ein Wiederabdruck jener trefflichen und in blühendem Stil geschriebenen Aufsätze in der *France musicale*, einer Pariser Musikzeitung, welche den Geist und das Wesen der Compositionen Chopin's und seine innerste Künstlernatur so wahr und anziehend schildern, und mit den wenigen Episoden, welche die Geschichte seines stillen und eingezogenen Lebens darbietet, durchwebt haben. Wir haben bereits in einer Reihe von Artikeln in diesen Blättern (Jahrgang II., Nr. 1—5, 8, 12 und 13) den hauptsächlichsten Inhalt derselben in deutscher Nachbildung wiederzugeben versucht und können hier darauf verweisen. Das Buch giebt weder einen steif förmlichen Nekrolog, noch eine regelrechte Biographie, sondern geistreiche und gemüthvolle Fantasien über Chopin's Musik und die Individualität des Künstlers, aus welcher sich jene erzeugt hat. Niemand wird es unbefriedigt und ohne mannichfachen Gewinn neuer Anregung aus der Hand legen. Liszt's Stil ist ein eigenthümlicher, der offenbar aus einer Verschmelzung nicht nur der deutschen und französischen Ausdrucksart, sondern auch der deutschen und französischen Anschauungs- und Gefühlsweise entsprungen ist. Dies verleiht ihm aber gerade einen besondern Reiz, indem der sehr gewählte Ausdruck die romantische und fantastische deutsche Zeichnung mit der glänzenden französischen Farbengebung ausführt. Möge das Geschick das Buch nur vor unsern allzeit fertigen Fabrikübersetzern bewahren, denn eine handwerksmässige Behandlung würde den zarten Blüthenstaub unwiderbringlich davon streifen.

Dem thematischen Verzeichnisse entnehmen wir folgende Zusammenstellung, welche für die Uebersicht der künstlerischen Thätigkeit Chopin's nicht ohne Interesse sein dürfte.

Chopin hat im Ganzen 71 Werke geschrieben, wovon 6 ohne Opuszahl; die übrigen 65 folgen sich in ununterbrochener Reihe.

Mit Orchesterbegleitung finden wir nur 6 Werke, das I. Concert in *E moll* Op. 11, das II. in *F moll* Op. 21; dann „Krakowiak“, grosses Rondo in *F dur* Op. 14, gr. Polonaise in *Es dur* Op. 22, Fantasie in *A dur* über polnische Lieder Op. 13, und die Variationen in *B dur* über das Duett aus Don Juan: „Gieb mir die Hand“, Op. 2. — Alle diese Werke sind auch als Pianoforte-Solo's herausgekommen; bei Op. 2 scheint dies sogar die ursprüngliche Form zu sein.

An sogenannter **Kammermusik** für Pianoforte mit Begleitung von concertirenden Instrumenten finden wir nur 4 Werke: das **Trio** in *G moll* Op. 8, die *Introduction et Polonaise brillante* in *C dur* für Pfte. und Violoncello Op. 3, die Sonate in *G moll* für dito, dem Hrn. Franchomme gewidmet (von David für die Violine übertragen); und ein *Duo concertant* in *E dur* für Pfte. und Violoncello über Themen aus Robert der Teufel, ohne Opuszahl, die Cellostimme von Franchomme.

Desto zahlreicher und jedenfalls auch eigenthümlicher sind die Compositionen für **das Pianoforte allein**. Sehr richtig sagt Liszt, dass Chopin dadurch, dass er sich auf den Rahmen des Klaviers beschränkte, bewiesen habe, dass er eine der wesentlichsten Eigenschaften eines Componisten besessen, nämlich die richtige Würdigung der Form, in welcher es ihm verliehen, Ausgezeichnetes zu leisten. Den Werth seiner feinen Federzeichnungen hat man aber noch nicht mit gehöriger Aufmerksamkeit in Betracht gezogen, denn man ist ja heutzutage gewohnt, nur diejenigen Tonkünstler eines grossen Namens würdig zu achten, welche ein halbes Duzend Opern, eben soviel Oratorien und einige Sinfonien geschrieben haben; man fordert von jedem Musiker Alles und wo möglich noch etwas mehr. Ob mit Recht, ist sehr problematisch.

Chopin hat über 150 Solostücke für's Klavier geschrieben: 3 grosse **Sonaten**: Op. 4 in *C moll*, Op. 35 in *B moll* mit dem berühmten Trauermarsch, Op. 58 in *H moll* — ein *Allegro de Concert* in *A dur* Op. 46. — Fantasie Nr. II. in *F moll* Op. 49 mit einem ernsten Marsch beginnend. Dann 9 **Polonainen**, die erste Op. 3, die letzte Op. 61, darunter die herrliche in *Fis moll* Op. 44. — 3 **Rondo's** Op. 1, 5, 16. — 4 **Scherzo's** Op. 20, 31, 39, 54. — 2 Hefte **Variationen** Op. 12 *B dur* über ein Thema von Herold, und in *E dur* ohne Opuszahl über ein tyroler Thema — 4 **Balladen** Op. 23, 38, 47, 52. — 3 **Impromptü's** Op. 29, 36, 51. — 18 **Nocturno's**, das erste Op. 9, das letzte Op. 62. — 43 **Mazurka's** von Op. 6 bis 63. — 8 **Walzer**, von Op. 8—64. — 4 **kleinere Stücke**: Bolero Op. 19 in *C dur*, *Tarantella* Op. 43 in *As dur*, *Barcarole* Op. 60 in *Fis dur*, *Berceuse* Op. 57 in *Des dur* —.

Dazu kommen die berühmten **Etüden**, zusammen 27: a) Op. 10 XII. *gr. Etudes*, F. Liszt gewidmet; b) Op. 25, XII. desgl. der Gräfin *d'Agoult* zugeeignet; c) endlich 3 *nouvelles Etudes* in *F moll*, *As dur* und *Des dur*, ohne Opuszahl, in der *Méthode des Méthodes* von Moscheles und Fetis. — Endlich die **Präludien**, 24, Op. 28, seinem Lehrer **J. C. Kessler** gewidmet, und noch Op. 45 ein Präludium in *Cis moll*.

Chopin hat fast alle seine Werke mit Widmungen drucken lassen, unter den 65 sind nur 6, welche Niemand zugeeignet sind. Unter den Namen derjenigen, welche der Künstler mit einem theuern Pfande der Achtung, Erinnerung, Dankbarkeit oder Freundschaft bedachte, begegnen wir mehrern polnischen Grossen, z. B. dem Fürsten A. Radziwil, seinem ersten Wohlthäter in Warschau, und besonders polnischen Damen, die grösstentheils der polnischen Emigration in Paris angehörten, wie z. B. die Fürstin Czartoryska, die Gräfinnen Plater, Potocka, Mostowska u. s. w. Von Kunstgenossen finden wir darunter: Dessauer, Franchomme, Gutmann (in dessen Armen er starb), F. Hiller, Kalkbrenner, Kessler, F. Liszt, J. P. Pixis, Camilla Pleyel, R. Schumann.

Nachgelassene Werke sind bis auf eins oder zwei, welche in dem obigen Verzeichniss mit aufgenommen sind, nicht vorhanden. Für Quartettmusik von Streichinstrumenten, so wie für Orchester hat Chopin nichts geschrieben. Auffallend aber ist, dass auch keine **Lieder** von ihm gedruckt sind. Componirt hat er deren allerdings, was sich auch kaum anders denken lässt. Liszt sagt darüber folgendes: „Man brachte ihm häufig polnische Gedichte nach Paris, und mit seinen Melodien versehen, flogen sie nach der Heimath zurück und wurden schnell allgemein bekannt und beliebt, ohne dass Jemand den Namen des Componisten kannte. Da die Zahl dieser Melodien ziemlich angewachsen war, so dachte er in der letzten Zeit daran, sie zu sammeln und zu veröffentlichen. Allein es war ihm nicht vergönnt diesen Gedanken auszuführen und so sind sie verlorne und zerstreute Blumen geblieben. Wir haben in Polen einige Lieder gehört, die ihm zugeschrieben werden und auch seiner würdig sind: allein wer kann es wagen, eine sichere Sonderung der Erzeugnisse seiner Muse von denen des Volksgeistes zu unternehmen?" —

Wir fügen noch einige Bemerkungen von Liszt über die Musik der **Polonainen** hinzu, welche wir in seiner Schrift über Chopin auf Seite 37—46 lesen: sie mögen als Ergänzung des Artikels III. in Nr. 55 (Jahrg. II. 3) hier ihren Platz finden.

(Schluss folgt.)

Lenau's lyrische Gedichte für Componisten.

So wie sich Alexander der Grosse einen Homer wünschte, um seine gigantischen Eroberungszüge in das Gewand der Dichtung kleiden zu lassen und sie somit der Nachwelt zu übergeben, so wünschte sich unser arme seelenkranke Lenau einen Tondichter, wie Franz Schubert, der fähig wäre, seine thränenreichen Elegien in Tönen auszusingen. Aber sein Lieblingswunsch blieb bis jetzt noch unerfüllt, denn nur eine kleine Anzahl seiner Gedichte sind von einigen Componisten in Musik gesetzt, aber allgemeine Epoche, wie Franz Schubert mit den Götheschen und W. Müller'schen Dichtungen, hat noch keiner damit gemacht. Dies ist um so befremdender, da doch in sämmtlichen Produkten Lenau's eine Gefühlstiefe liegt, wie in wenig Gedichten seiner Zeitgenossen. Denn alle jene heissen Seelenschmerzen, die eine kranke und einsam stehende Menschenbrust erfüllen, und jener nagende Kummer, der sich an tieffühlende aber oft getäuschte Herzen mit Polyphenarmen anklammert, und jenes unaussprechlich namenlose Sehnen nach dem Lande unserer Ideale, alles dies hat uns Lenau in tiefergreifenden Strophen ausgesprochen; seine Gedichte sind durchaus lyrische Gefühlsergüsse, mithin also ganz geeignet für die Musik. Denn sie ist vorzugsweise darauf angewiesen, das Gefühlsleben der Menschheit in Tönen ausklingen zu lassen; ja, sie selbst ist eigentlich nur das Produkt der subjektiven Fantasie. Es ist also eine grosse Verirrung unsrer Zeit, wenn man reine Aeusserlichkeiten durch Töne wiedergeben will, und diese unglücklichen Versuche als plastische Kunstwerke anpreiset, in denen man wohl gar bei jedem Takte mit Worten bezeichnen könnte, was der Componist habe darstellen wollen. Aber auch selbst diese objektiven oder plastischen Tondichter finden unter den Lenau'schen Gedichten eine reiche Ausbeute, denn bei ihm hat sich ja die ganze Natur in ein Trauergewand gehüllt, mit ihm trauern die weinenden Wolken und klagen die tobenden Sturmwinde, so wie der murmelnde oder wildbrausende Giessbach. Weiche herrliche Stoffe für plastische Tonmalerei!

Wenn man dagegen nun bemerkt, wie die frivolen und blasirten Heine'schen Gedichte so unzählige Mal componirt sind, so wundert man sich über die Vernachlässigung Lenau's noch mehr. Aber auch diese Erscheinung gibt den Nilmesser unseres geistigen Lebens ab; denn unsere blasirte Menschheit liebt es zu sehr, mit dem sentimentalen Weltschmerze und erlogenen individuellen Liebesschmerzen zu kokettiren; kein Wunder ist es also, wenn auch der grosse Schwarm unserer Salonlieder-Componisten diese liederliche, halbverweste Liebesromantik mit süssen Tönen überzuckert, um sie für die elegante Welt geniessbarer zu machen.

Aber noch andere Dinge sind es, die uns diese Vernachlässigung erklärlich machen. Die leichtfertigen, vierzeiligen Strophen eines Heine sind sehr leicht zu componiren, selbst sogar für Dilettantinnen, denn sie passen ja gar zu schön in die alten tausendfach ausgetretenen musikalischen Formen; da wählt man zu einem Verse eine achttaktige Periode mit der gewöhnlichen herkömmlichen Klavierbegleitung und das neue Lied ist fertig und entspricht den Hauptforderungen unserer gebildeten Aristokratie; denn die Melodie ist gefällig und, was das Erwünschteste ist, sehr leicht fasslich; man kann sich ja, während des Anhörens, von Reitpferden, dem vergangenen Balle etc. ganz amüsant unterhalten und dabei noch, nach dem Ende des Liedes, den Anfang allerliebst nachträllern, es versteht sich von selbst ganz pianissimo. Der Ruhm des Componisten ist nun gemacht, und wodurch? weil er es verstanden hat, für die gedächtnisskurzen Elegants, einige gefällige, triviale Phrasen zusammenzustellen. Die ausgesprochenen Empfindungen bei Heine selbst, sind nicht tief gefühlt; es ist alles nur ein Spielen und Schillern in verschiedenen Farben; der Componist hat es daher auch sehr bequem, denn er braucht nicht in die tiefsten Schachten der Seele hinabzusteigen, sondern bleibt recht hübsch auf der Oberfläche. Auch verstösst jenes ja heut zu Tage gegen den guten Ton! es ist höchst taktlos, tief und leidenschaftlich zu fühlen und zu lieben, und vor einer solchen Taktlosigkeit ist der Mann von gutem Ton vollkommen sicher; er höhnt die Poesie der Liebe; die Lust des Himmels ist ihm eine mitleidswürdige Verirrung, aber über die irdischen Lüste findet er sich mit der Gesellschaft durch geschickte Verheimlichung ab.

Eine andere, tief sittliche Gestalt tritt uns in Lenau entgegen. Er hat seine Dichtungen mit seinem Herzblute niedergeschrieben; es sind heisse, blutige Thränen; Thränen der Wahrheit und der Verzweiflung, geweint in einsamen Tagen und Nächten, geweint über das Elend der fühlenden Menschheit. Seinen edeln Geist hatte der alles zernagende Zweifel umfangen, ihm war das Christuskreuz zerschlagen und kein Trost und keine Hoffnung lächelten Frieden in sein todtkrankes Herz hinein. Denn ihm

war ja Alles entrissen, selbst sogar seine Welt der Ideale hatte sich aufgelöst in ein düstres Nichts. Und die höchste, heiligste Stütze der Menschheit, der beseligende Glaube an die ewig gerechtwaltende Gottheit, die individuelle Fortdauer des Geistes und an die Liebe der Menschen, alles dies hatte ihm die zerstörende sceptische Reflexion vernichtet und so stand er nun einsam und verarmt da, dieser schmerzerfüllte Geist, kämpfend mit den rauhen Wogen des Lebens und mit dem Wüstensande, der jede Spur des Weges zum schönern Lande verschüttet. Keine Religion und keine Philosophie vermochte ihm nun die für immer dahingegangene Seelenruhe wiederzugeben. Nichts blieb ihm weiter übrig, als die schmerzerfüllte Sehnsucht nach dem Befreier aller irdischen Erdenleiden; nach dem heissgeliebten Tode sehnte sich sein lebensmüder Geist, denn er fühlte es tief in sich, dass nur im heiligen Mutterschoosse der Erde das heisse Herz genesen würde von allen jenen unendlichen Qualen, die hier in diesem Leben sein ganzes Sein und geistiges Wesen in die grösste Disharmonie versetzt hatten. —

Dass Lenau's Leben selbst von allen jenen Erdenleiden verzehrt wurde, zeigen uns nicht nur seine Dichtungen, sondern auch sein tragisches Ende; er kokettirte also nicht damit, wie Heine und sein Anhang, denn er besiegelte, was er geschrieben hatte, mit seinem Tode. Wer daher zu Lenau's Gedichten eine Musik schreiben will, der muss auch Lenau's Gefühlstiefe besitzen; sein ganzer Organismus soll einer leicht erregbaren Aeolsharfe gleichen, damit alle jene tausendfachen Modificationen von Seelenleiden, wie sie uns der Dichter in Worten hinterlassen hat, in seinem Innern die verwandte Saite finden, um sich nun so zu Tönen zu gestalten, die uns in ätherischen Schwingungen noch mächtiger ergreifen und bewegen, so dass wir unwillkürlich mit weinen und klagen müssen; dass wir aber zugleich dabei in jene ästhetisch-harmonische Stimmung versetzt werden, die uns auch bei den tiefsten Schmerzen noch ahnen lässt, einst werden alle Thränen des Schmerzes und der Verzweiflung getrocknet, und ewiger Friede wird dann auf schönern Welten dem sanften Dulder zu Theil.

Wer also nicht selbst der ganzen Menschheit höchste Liebe und Lust, so wie die düstersten Leiden und höchsten Jammer, der sich oft bis zum Wahnsinn steigert, auf's tiefste mit empfunden hat; wer also nicht selbst so himmlisch selig geliebt hat und dann bitter entsagen gemusst, und wer dann nicht selbst von jener unendlich qualvollen Sehnsucht nach einem Wesen, das mit uns in süssem Wechselleben liebt und leidet, verzehret wurde: o, der mag es ja nicht wagen, zu diesen tief empfundenen Gedichten eine Musik zu schreiben; denn er wird nicht einmal die Form überwinden können. Denn diese Gedichte lassen sich nicht in die alten ausgelebten Formen einzwängen; jedes besondere Produkt verlangt auch hier seine eigene, ihm angehörende Form.

Wer sich aber selbst so ganz hineingelebt und gefühlt hat, ja, wer selbst so Alles mitempfindet als wären es seine eignen Worte, und die gleichsam nur ein anderes Ich hingeschrieben hätte, — dem wird sich von selbst ganz unwillkürlich und ungesucht die rechte Gestalt und Form zu dem empfundenen Inhalte darbieten.

Ihr edlen Tondichter also, die Ihr Euch veranlasst und berufen fühlt, diese herrliche Poesieen in Töne zu kleiden, nehmt in einsamen Stunden jene Produkte zur Hand, eilt in das heimliche Dunkel der Wälder und lest, — lest, bis Ihr innigst ergriffen und zu Thränen gerührt werdet; dabei werden sich Euch nun die Worte selbst zu Tongestalten bilden; haltet sie fest, um sie sodann in Eurem Arbeitszimmer in der Stille der Nacht beim traulichen Lampenscheine und am lieben Piano noch einmal durchsingen zu können, um sie sodann für andere, gleich fühlende Herzen niederzuschreiben. So wie aber Lenau selbst mit der Sprache und den poetischen Formen rang, die seine Gefühlsergiessungen aufnehmen sollten, so wird es auch dem Tondichter oft ergehen; denn zu leugnen ist es nicht, dass noch so mancher holpriche Vers sich vorfindet, der sehr schwer zu glätten ist; und dieses mag bisher auch viele Componisten abgeschreckt haben; aber die rechte, tiefe Begeisterung wird auch diese Schwierigkeiten überwinden. Fern davon mögen aber jene Reflexionscomponisten bleiben, die jedes Gedicht erst prüfen und es nur dann in Musik setzen, wenn der Text ihnen die Gelegenheit gibt, zu contrapunktischen Spielereien oder zur consequenten Durchführung einer Hauptfigur, die, wie sie wähnen, als fortleitender Faden die höchste Einheit begründet. Welche Thorheit! Als ob zusammenreflektirte und sehr oft ganz heterogene Gedanken dadurch zur Einheit gebracht würden, durch das oft höchst langweilige Wiederholen einer oft gar nicht dazupassenden Figur; und doch wird uns dieser Unsinn heutzutage selbst von Epoche machenden Tondichtern geboten. Schreibt nur jede Note aus den heiligsten Tiefen des Herzens heraus und die rechte Einheit nebst

der reizendsten Mannichfaltigkeit wird sich von selbst einfinden.

Als fast unübertreffbare Muster stehen für uns immer noch die Beethoven'schen und Schubert'schen Lieder da; denn hier sind die Texteswörte auf das Wunderbarste zu Tongestalten gebildet. Musik und Text sind hier so organisch mit einander verbunden, dass sie beide nur ein Ganzes bilden. Die Musik ist hier einer platonischen Seele vergleichbar, die ihre andere Hälfte gefunden hat. Da ist keine Note zu viel, noch zu wenig, sondern Alles so zum Ganzen gehörig, dass man deutlich und klar fühlt, so musste es sein und es konnte durchaus nicht anders sein, wie es jetzt ist, weil es nun eben ist. So ein Werk steht absolut vollkommen da, wie ein Naturprodukt. Jedes Glied bedingt das andere durch die höchste organische Wechselbeziehung.

Wir wollen nur einige Gedichte Lenau's bezeichnen, die sich ganz besonders gut eignen, in Musik gesetzt zu werden. Schon gleich auf den Seiten 10 bis 14 bieten sich uns 3 ausgezeichnete Produkte dar; sie selbst sind ganz Musik, so dass man schon beim ersten Durchlesen ein Klingen und Tönen hört, welches sich sehr leicht zu Melodieen und Harmonieen bildet. Eben so ganz Musik sind die auf Seite 16. und 18. Aber eines der schönsten und tiefgefühltesten bietet sich uns auf Seite 24 dar: „An die Ersehnte" betitelt. Zu einem schönen Sonettenkranze eignen sich wieder ganz besonders „die fünf Schilflieder".

Doch es würde uns zu weit führen, wollten wir sie alle namhaft machen. Möge also jeder Tondichter selbst diejenigen herauswählen, die mit seiner Seelenstimmung am innigsten verwandt sind.

J. Schucht.

Klaviermusik.

Jg. Moscheles, Op. 121. Sonate für Pianoforte u. Violoncello. Leipzig, Kistner. Preis 2 Rthlr. 15 Ngr.

Fehlte auch diesem Werke der Titel und wüsste man nicht, dass der Verfasser zu den Altmeistern des Pianofortespieles und der Composition für sein Instrument gehört, so würde doch ein Blick auf Faktur und Inhalt hinreichen, um einen Mann erkennen zu lassen, der eine schöne Vergangenheit in die Gegenwart überträgt und die sonst bei älteren Componisten gewöhnliche Stabilität nur in der innern und äussern Abrundung erkennen lässt — eine Stabilität, die wir uns um so lieber gefallen lassen, als heutzutage diese Abrundung fast gar nicht mehr als Requisit eines Kunstwerks betrachtet wird. In der That man muss sich freuen, wenn man ein Werk unter die Hände bekommt, das jener romantischen Verflüchtigung, jener wesen- und formlosen sogenannten Genialität baar, der Plastik, d. h. der schönen Begrenzung des Inhaltes durch die Form, nicht in's Gesicht schlägt. Wir begrüssen die uns vorliegende Sonate um so freudiger, als sie diesen von uns gestellten Forderungen an das Kunstwerk gerecht wird und in der schönen Schale nicht den schönen Kern vermissen lässt. Der Eindruck, den das Ganze macht, ist der einer wohlthuenden Frische und gesunder Empfindungsweise; man sieht ihm an, dass der Componist sich stets in der besten musikalischen Gesellschaft bewegt hat und dass man bei den feinsten Manieren doch noch kein blosser Salonheld zu sein braucht, der Nichts weiss, als den Damen Süssigkeiten zu sagen und seine elegante Toilette in's beste Licht zu setzen. Geht man nun mehr in das Einzelne ein, so wird man angezogen durch interessante Verknüpfungen und Zusammenstellungen, durch musterhafte Bewältigung des Stoffes und durch Zartheit und Grazie der Gliederung. Obgleich die Sonate sehr breit angelegt ist, so hat doch der dem Componisten innewohnende Formsinn nicht jene vierschrötige Unbehülflichkeit aufkommen lassen, die nur mühsam sich fortwälzt und den Hörer deprimirt und verdumpft. Es bewegt sich Alles leicht und frei in den vier Sätzen und namentlich sind der erste und letzte Satz (*Allegro espressivo ed appassionato* und *Allegro vivace, ma non troppo*) in dieser Beziehung hervorzuheben. Die beiden mittlern Sätze („*Scherzo ballabile*" und „*Ballade* in böhmischer Weise") sind dieses Vorzuges minder theilhaftig, indem schon in der Anlage der Fluss etwas unterbrochen erscheint, im Scherzo durch die sich durchziehenden Fermaten und die *Ballade* durch Tempo- und Taktwechsel. Sonach ist der Genuss in diesen Sätzen mehr im Einzelnen, als im Ganzen zu suchen und dieses bietet genug des Reizenden und Pikanten, um einstweilen das minder Befriedigende in der Anlage vergessen zu können. — Die Schwierigkeiten für beide Spieler sind bedeutend; nicht dass moderne *tours de force* und Fingerverrenkungen zu überwinden wären — es sind aber viele sogenannte knaupelige Stellen vorhanden und die machen oft weit mehr zu schaffen als jene Arpeggien-Saucen der eigentlichen Race-Virtuosen. Vor allen Dingen müssen die Spieler gut musikalisch sein und solchen

empfehlen wir natürlich diese Sonate aufs wärmste. Schliesslich sei noch des vortrefflichen Arrangements der Cellopartie für Violine von Ferd. David erwähnt.

Stephan Heller, Op. 78. Spaziergänge eines Einsamen. Sechs Charakterstücke für Pfte. Kistner. 2 Hefte. Preis à 20 Ngr.

Diesem Titel nach wird vielleicht Mancher glauben, recht düstere Ergiessungen eines Misanthropen oder bittere Klagen eines verwundeten Herzens zu finden, die beide sich scheu vor der Welt verbergen und die Einsamkeit suchen; aber weit gefehlt! Unser Spaziergänger liebt einfach die Einsamkeit, weil man in derselben so gar süss zu träumen vermag, weil sich einem so allerhand hübsche Gedanken aufdrängen, die sonst vor dem Geräusch der Welt sich nicht hervorwagen. Da er zugleich sehr regsamer Fantasie ist, so bevölkern sich die Orte, die er betritt, mit den allerhübschesten poetischen Gebilden — im Walde beim Klange eines fernen Jägerhornes, gaukeln nymphenhafte Gestalten an ihm vorüber und locken ihn immer tiefer in ihr grünes Versteck; im Rauschen des Baches vernimmt er den bestrickenden Gesang der Nixen — vielleicht hat er auch ein liebes Liebchen und er muss seine Seligkeit, sein Hangen und Bangen den duftigen Wiesen und den kleinen Blümlein verkünden — kurz er ist in seiner Einsamkeit niemals allein und wenn wir ihm glauben dürfen, so vertauscht er dieselbe nicht um eine Welt mit der glänzendsten Salon-Gesellschaft. — Aus allem Gesagten wird man das Resumé herausziehen können: dass uns die Stücke durchaus behagt haben und dass wir sie allen Klavierspielern hiermit bestens empfehlen.

Wilh. Sterndale Bennett, Op. 28 (Nr. 1 und 2.) Introduction et Pastorale und Rondino für Pfte. Preis 7½ und 10 Ngr.

—„— Op. 29. L'amabile et L'appassionata. 2 Etüden für Pianoforte. Preis 15 Ngr.

—„— Op. 31. Thema und Variationen für Pfte. Preis 10 Ngr. Kistner.

Sämmtliche Stücke sind Erzeugnisse eines wohlerzogenen Musikers; sie empfehlen sich durch Glätte und Sauberkeit, werden aber in der Entwickelungsgeschichte ihres Componisten keinen hervorragenden Platz einnehmen. Für einen so Begabten wie Bennett ist das zu leichte Waare und er selber sollte höhere Anforderungen an sich stellen, wie dies die Kritik nach so manchen glücklichen Productionen mit Recht thun muss. Wenn er fortfährt sich bloss bequem in den Strahlen des Mendelssohn'schen Genius zu sonnen, so kann leicht in diesem *dolce far niente* die Vergessenheit ihn überkommen und in ihren weiten, mächtigen Mantel hüllen.

Fried. Smetana, Op. 1. Six morceaux charactéristiques pour Pfte. (2 Hefte). Kistner. (à 25 Ngr.)

Ein gewisses unreifes Suchen und Herumtasten nach dem Gefühlsausdruck, ein forcirtes und gespreiztes Wesen und ein Mangel an „schöner Seele", wenn wir so sagen dürfen, macht dieses Werk zu einem unerquicklichen. Der Verfasser macht so viele Worte über das Allereinfachste, er erdrückt einen mit Redensarten und, bei Licht besehen, hat er gar Nichts gesagt. Es ist mit einem Op. 1 meist eine schlimme Sache: die Leute wollen gleich das Beste geben, sie wollen den vortheilhaftesten Begriff von ihrem Streben beibringen; da wird in allen Vorrathskammern herumgekramt und herbeigeschleppt was nur in Theorie und Praxis zu haben ist; da wird harmonisirt, imitirt und quinkelirt und am Ende sieht man den Wald vor lauter Bäumen nicht. Dies ist buchstäblich der Fall bei Herrn Smetana's erstem Charakterstück, das auch „Im Walde" betitelt ist. Wozu dieser Pomp von Imitationen? wozu der ganze gelehrte Apparat? Er beweist nur, dass der Verfasser seine musikalischen Studien absolvirt hat, aber nicht, dass er Gefühle in Tönen zu malen versteht. Die übrigen Titel der Stücke lauten: „erwachende Leidenschaft, das Schäfermädchen, die Sehnsucht, der Krieger, die Verzweiflung"; sie alle tragen den Charakter des Aufgeblähten, geschmacklos Aufgeputzten; sie alle wollen genial sein und sind nur verschroben, sie wollen malen und verzeichnen stets, sie wollen Gefühle ausdrücken und haben kein Herz.

F. Lz.

Beethovens Kammermusik für Blasinstrumente eingerichtet.

Es fehlt bekanntlich an guten Gesammtstücken für Blasinstrumente. Ein Herr Bousquier in Nancy, ehemaliger Capellmeister einer Regimentsmusik, ist deshalb auf den Gedanken gekommen, Beethovensche Quartette u. s. w. als Quintette für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott einzurichten und hat mit dem *C moll*-Quartett Op. 18. Nro. 4. und dem Klaviertrio in *B dur* Op.

11. einen Anfang gemacht, der recht gut gelungen sein soll. Die Sache ist gewissermaassen von Beethoven autorisirt, der sein Quintett in *Es dur* Op. 4 selbst als Octett für 2 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte umgeschrieben hat; es ist als Op. 103 bei Artaria in Wien erschienen. Ausserdem sind in ähnlicher Weise vorhanden die *Sonate pathétique* in neunstimmiger Harmonie, das *Septett* Op. 20 ebenso und auch elfstimmig; diese Arrangements gehen aber mehr oder weniger aus dem Charakter der Kammermusik heraus und nähern sich der Sinfonie. Dass Beethoven der Kammermusik von Blasinstrumenten nicht abhold war, beweist auch die Composition seines Op. 87, eines *Trio* in *C dur* für 2 Oboen und englisches Horn, welches auch für 2 Clarinetten und Fagott arrangirt vorhanden ist.

Es ist also da noch ein grosses Feld zur Bearbeitung übrig und seine Cultur könnte wohlthätig dahin wirken, die gewöhnlich überaus faden Opern-Potpourri's für Blasinstrumente zu verdrängen, mit denen die Militärmusikconcerte, welche jetzt überall so häufig werden, ihr Publikum überfüttern und seinen Geschmack verderben. Geschickte Arrangements klassischer Kammermusik für fünf oder sechs Blasinstrumente würden wenigstens wohlthuende Intermezzo's zwischen dem Lärm und der Inhaltsleere der Musik *à la Gungl* abgeben. Wir machen deshalb besonders die Capellmeister der Regimentsmusiken auf die Sache aufmerksam. Auch Haydn'sche Quartette und Mozarts Quintette würden zu benutzen sein.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Dresden. Am zweiten Pfingstfeiertag ist hier in der katholischen Kirche eine Messe von Emil Naumann, dem Hofkirchenmusikdirector des Königs von Preussen, aufgeführt worden. Es war dies um so interessanter, als es bisher an diesem Tage Sitte war, eine Messe von Naumann, dem Grossvater des obigen, aufzuführen. Herr E. Naumann hält sich seit einigen Wochen hier auf.

Wien. Die Oper „Rigoletto" von Verdi hat einen bessern Erfolg gehabt, als die Verdi'sche Musik bisher hier erringen konnte. Selbst entschiedene Gegner Verdi's verkennen nicht das musikalische Talent, dass sich besonders in den 3 ersten Acten offenbart (?).

Die Componistin Frl. Emilie Mayer aus Stettin hat kürzlich wiederum in Berlin, wie sie alljährlich zu thun pflegt, vor einem eingeladenen Publikum ihre neuesten Arbeiten aufgeführt oder vielmehr aufführen lassen, denn bis zum Selbstdirigiren hat sie sich nicht emancipirt und das mit Recht; das Dirigiren, also das Commandiren über Männer, gehört sich nicht für Frauen. Die Vocal-Compositionen machten keinen bedeutenden Eindruck; desto mehr gefiel eine neue Sinfonie in *H moll* durch tüchtige Arbeit und Frische der Gedanken. Sie hat vier Sätze; die talentvolle Künstlerin hat darin den einfachen Stil der Haydn'schen Gattung verlassen und sich offenbar dem Studium Beethovens mehr als früher hingegeben; von eigentlichen Reminiscenzen aus dessen Werken ist aber nicht die Rede. Merkwürdiger Weise ist das Finale, der Prüfstein des wahren Talents und die Klippe, an welcher so viele Componisten unserer Zeit scheitern, ein sehr kräftiger, geistig belebter Tonsatz.

Der Liedercomponist Ferd. Gumbert hat sich an die Composition — doch wohl nicht einer Oper? — nein, aber doch eines Liederspiels gemacht, des Titels: „Carolina oder ein Lied am Golf von Neapel" von G. zu Puttlitz. Es soll vom kgl. Theater in Berlin angenommen sein. — Der Bassist Salomon verlässt die k. Oper am 1. August und geht nach München.

Für Freunde von Künstlerbildnissen wird die Nachricht willkommen sein, dass in Berlin ein sehr ähnliches Bild von Johanna Wagner erschienen ist, gezeichnet von L'Allemand, auf Stein gebracht von Wildt. Die Auffassung ist aber mehr eine zierliche, salonmässige, jedoch anmuthig und geistreich; der hochpathetische Ausdruck des edeln Angesichts der Künstlerin während ihres Spiels und Gesangs ist aber nicht darin.

Das Programm des Musikfestes in Ballenstedt, das in diesem Monat unter Liszt's Leitung statt findet und woran sich die Kapellen von Weimar, Gotha, Dessau und Ballenstedt betheiligen, enthält folgende Werke:

I. Tag. 1. Ouvertüre zu Tannhäuser von R. Wagner.
2. Recit. und Arie aus Figaro, ges. von Frau Köster.
3. Violinconcert von de Beriot, gespielt v. David.
4. Duett aus den Hugenotten von Meyerbeer.
5. Fantasie für Pfte, Chor und Orchester von Beethoven.
6. Das erste Finale aus Weber's Euryanthe.
7. Die neunte Sinfonie von Beethoven.

II Tag. 1. Ouvertüre aus König Alfred von Raff.
2. Das Liebesmahl der Apostel, mit Männerchor, von R. Wagner.
3. Die Harold-Sinfonie von H. Berlioz.
4. Die Walpurgisnacht von Mendelssohn.

Die geschätzte Sängerin Frau Salomon-Nissen hat mit ihrem Gatten ganz Russland bereist, und z. B. in Petersburg, Moskau, Kasan, Charkow, Kiew, Odessa u. s. w. Concerte gegeben. Auch die Türken in Constantinopel und die Franken in Pera hat sie neuerdings entzückt und ist nach Odessa zurückgekehrt um die Krimmische Halbinsel zu bereisen.

Stuttgart. Am 10. Mai starb hier Franz Jäger, Gesanglehrer am Hoftheater, und früher einer der gefeiertesten Tenoristen. Seine Glanzperiode war in Berlin am Königsstädter Theater, zu der Zeit als die Sontag, die Tibaldi, Spitzeder u. A. ein Ganzes bildeten, wie es selten die leichte komische Oper aufzuweisen hat. Sein Sohn Franz Jäger, erster Tenor an dem hiesigen Hoftheater verdankt dem Vater seine treffliche Gesangsbildung. — Die Oper „Wilhelm von Oranien" von C. Eckert soll hier zur Aufführung kommen.

Hamburg. Die Verhältnisse unserer vereinigten Theater sind gerade nicht die günstigsten. Im Stadttheater sind leere Häuser

stehende Wahrnehmung und das raubt den Darstellern die Lust. Das Thaliatheater sieht bei allerhand Kunstproductionen von afrikanischen und asiatischen Exemplaren der Menschenrace gefüllte Räume; ohne diese Virtuosen ist der Besuch nur mittelmässig. Es heisst daher, dass wiederum eine getrennte Verwaltung eintreten solle, und man spricht von Gutzkow und Cerf als Directoren des Stadttheaters. So viel ist gewiss, dass unser Bühnenwesen auf dem gegenwärtigen Standpunkt nicht bleiben kann. Die französische Schauspielergesellschaft des Hrn. Armand findet Beifall. Dazwischen wird auf dem Thaliatheater Frau Schaselka lebhaft beklatscht, sowohl als ehemaliger Liebling des Hamburger Publikums, als für die Frische und Anmuth ihrer jetzigen Leistungen, bei welchen ihr reizendes Gesangstalent keine unbedeutende Stufe einnimmt.

Fanni Elsler hat einen Dr. Hahn aus Hamburg geheirathet, aber im Ehekontrakt ausbedungen, sich hinfort nicht Hahn-Elsler oder Elsler-Hahn, sondern als Symbol ewiger Jugend und Jungfräulichkeit fort und fort Fanni Elsler nennen zu dürfen.

In London erschien am 11. Mai der königl. Hof in der italiänischen Oper von Coventgarden, wo die Zauberflöte mit Formes, Frau Castellan und Frl. Zerr (als Königin der Nacht) gegeben wurde. Frl. Zerr wurde mit einer gewissen Ostentation vom Publikum empfangen, hauptsächlich wegen des politischen Intermezzo's, wie die *Times* sagt, dessen Opfer die Künstlerin in Wien geworden war.

Ein junger Violinspieler aus Turin, *Giovanni Filippa*, hat sich in Paris hören lassen. Er gehört in die Reihe der *Sivori* und *Bazzini*, welche in der neuern Zeit der italiänischen Schule, von ihnen selbst mit einigem Recht die Paganini'sche genannt, alle Ehre machen. Er ist noch jung und soll nicht nur bedeutende Technik, sondern auch musikalische Tiefe durch sein Spiel bekunden.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 102. **Cöln,** den 12. Juni 1852. II. Jahrg. Nro. 50.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Musikalisches Leben und Treiben in Paris.

V.

(S. Nr. 94, 95, 96, 97.)

Ausser der Concertgesellschaft des Conservatoriums hat sich von den übrigen Unternehmungen für Orchestermusik nur noch die *Société de la Ste. Cécile* gehalten und ihre Abonnementsconcerte unterSégher's Direction wetteifern auf rühmliche Weise mit den Leistungen der erstgenannten. Die *Société philharmonique* unter Berlioz ist eingegangen, wie es denn überhaupt Berlioz bis jetzt in Paris durchaus nicht zu einer eigentlichen Stellung und zu dauerndem Einfluss hat bringen können. Der Bibliothekarposten am Conservatorium ist nicht viel mehr als ein Bissen, den man ihm hingeworfen hat, weil man sich schämte, gar nichts für ihn zu thun: jedermann ist aber überzeugt, dass dieses Ehrenamt, das eben nicht viel einbringt, ihn schwerlich fesseln würde, wenn er einen andern Wirkungskreis fände. Es wäre möglich, dass er in London bliebe, und dem Festlande Lebewohl wünschte: allein man kann sich kaum eine Vorstellung machen von der Anziehungskraft, welche Paris für alle Künstler hat, die einmal eine Zeit lang dort gelebt haben! Man lernt unter je Zwanzigen kaum Einen kennen, der nicht über die musikalischen Zustände in der Hauptstadt klagte, der nicht die unendliche Schwierigkeit, aus der Fluth aufzutauchen und, ist dies gelungen, den Kopf über dem Wasser zu halten, einsähe, der nicht die Coterien und Cliquen verwünschte, den nicht der Aufwand an Wohnung, Kleidung, Fiakern und Glacéhandschuhen drückte: — Alles das wird eingestanden, und dennoch hält die grosse Buhlerin sie in ihren Netzen fest, dennoch mögen sie ihre anmuthigen Kreise, ihre eleganten Salons, ihre geistreichen Zirkel, ihren Einfluss auf die Reclame, d. i. nicht sowohl auf die Renommée, als auf das Renommé-Machen nicht entbehren. Hunderte von Musikern und Malern — ich übertreibe nicht —, die in der Provinz eine geachtete Stellung einnehmen und sich eine glänzende häusliche Lage schaffen könnten, ziehen es vor, in Paris sich in der Menge zu verlieren und sich kümmerlich durch die Welt zu schlagen, bloss um die Befriedigung zu haben in der Hauptstadt der Welt zu wohnen und von der Hoffnung baldiger Berühmtheit zu leben.

Ich habe schon erwähnt, dass die Cäciliengesellschaft auch den Compositionen von Zeitgenossen auf ihren Programmen einen Platz einräumt, wiewohl sie hauptsächlich durch klassische Musik ihre Zuhörer zu fesseln sucht. In ihren letzten Concerten kamen zur Aufführung die Ouvertüren zur Vestalin, zu Coriolan, zur Iphigenie in Aulis, zu Ruy Blas von Mendelssohn, und zu Robert von Meyerbeer (welche im Theater nicht gemacht wird); die Sinfonien in *C moll*, in *A dur* und in *F (pastorale)* von Beethoven, *militaire* in *G* von Haydn, in *C* von Reber (dem in Paris lebenden Componisten), in *A dur* Nr. 4 von Mendelssohn; an Gesangstücken mit Orchester von F. Schubert 2 Chöre und Romanze aus der Oper Rosamunde; von Beethoven Meeresstille und glückliche Fahrt, das Opferlied Op. 121 b., die Fantasie mit Chor Op. 80; von Cherubini 4stimmiger Chor aus *Blanche de Provence*; von Gluck Schlusschor aus Echo und Narcissus; von C. M. von Weber Finale aus Euryanthe, Gesang der Meermädchen aus Oberon; von Mendelssohn

Arie, Terzett der Engel und Chor aus Elias; von *Ad. Adam* zwei Sätze aus dessen Cäcilienmesse; von Gounod ein *Benedictus* und *Sanctus*, and ein *Ave verum*. — Solovorträge eigentlicher Virtuosen sind sehr selten; doch hat Leonard einmal gespielt und die Bockholz-Falconi gesungen. Die Programme geben wie man sieht ein erfreuliches Zeugniss von der künstlerischen Richtung, welche die Gesellschaft verfolgt. Die technische Ausführung steht in den Instrumentalsachen hinter den Conservatoire-Concerten nur wenig zurück.

Eine neue Concertunternehmung hat in der zweiten Hälfte dieses Winters der Verein der musikalischen Künstler (*Association des Artistes musiciens*) begründet. Er ist im Besitz eines hübschen Saales und verfügt über ziemlich zahlreiche Instrumentalkräfte, welche Bousquet leitet, derselbe, der vor Hiller und Eckert das Orchester der italiänischen Oper dirigirte und bei den hiesigen Dilettanten eine Partei hat — denn dies gehört einmal dazu, wenn ein neuer Orchesterverein aufkommen will. Die erste Violine führt Maurin an, ein trefflicher Geiger und tüchtiger Musiker. Der Verein hat 4 Concerte gegeben, darin mehrere Ouverturen und einige Sinfonien von Haydn aufgeführt; bis jetzt herrschten noch die Solovorträge vor, jedoch nicht bloss in Salonstücken, sondern auch in Concerten mit ganzem Orchester, wie denn z. B. Mendelssohn's Concert in *G moll*, Mozart's in *D moll* und Leonard's 3. Violinconcert vorkamen.

Die übrigen Instrumentalvereine verfolgen nur gesellige Zwecke und haben keinen Werth für die Kunst.

Eigentliche Gesangvereine für gemischten Chor, wie sie in Deutschland jede Stadt besitzt, giebt es hier gar nicht. Deshalb kommen Aufführungen von grossen Oratorien und Kirchenmusiken fast nie oder nur selten vor, wenn gleich in vielen Kirchen musikalische Messen an Sonn- und Feiertagen gemacht werden, die aber nicht für künstlerische Leistungen gelten können. Fordern äussere Umstände einmal eine grossartige Festmusik, so wird der Chor meist aus den Opernchoristen, den Zöglingen des Conservatoriums und anderer Gesangschulen, und aus Dilettanten für das augenblickliche Bedürfniss zusammengerafft; eine derartig improvisirte Aufführung reicht dann natürlich auch nicht aus weitester Ferne an die Leistungen, welche wir in den grossen Städten Deutschlands zu hören gewöhnt sind. In den Kirchen — und so ist es in ganz Frankreich — hört man selten ein vollständiges Orchester; die Messen werden gewöhnlich nur von Harmonie- und Blech-Instrumenten und von der Orgel begleitet. Dabei kömmt es dem Organisten oder dem Dirigenten der gerade fungirenden Militärmusik gar nicht darauf an, mit dem Marsch aus dem Propheten oder etwas ähnlichem zu grosser Erbauung der Andächtigen plötzlich dazwischen zu fahren. — In den letzten Jahren haben sich einige Männergesangvereine gebildet, meist durch Deutsche angeregt: so giebt es einen deutschen Gesangverein, eine *Réunion des Orphéonistes*, eine andere *des Enfants de Paris*, u. s. w. Sie sind alle höchst unbedeutend.

Eine ganz andere Pflege findet die Blüthe der Kunst in den regelmässigen Vereinen für Aufführung von Kammermusik, von Quintetten, Quartetten, Trio's u. s. w. An der Spitze stehen die Matinéen von Alard (erste Violine) und Franchomme (Violoncell); Armingaud (2. Violine) und Casimir Ney (Bratsche) vervollständigen das Quartett. Diese Unternehmung besteht seit Jahren und verhält sich zu der Concertgesellschaft des Conservatoire's wie die Tochter zur Mutter. Sie hat auch dieselben conservativen Grundsätze und ist etwas vornehm und ausschliesslich gegen die Zeitgenossen, mit Ausnahme von Onslow; doch auch diesen spielen die Herren seltner, als man in Deutschland glauben sollte. Man wirft ihnen deshalb auch vor, dass sie sich mit Leib und Seele dem Cultus der Todten geweiht haben. Das ist wahr: aber den Werken dieser Todten bereiten sie dagegen auch, so oft sie sie vortragen, eine glänzende Auferstehung, eine leuchtende Verklärung. Sie spielen die Quartetts von Haydn, die Quartetts und Quintetts von Mozart, die Trio's, Quartetts und Quintetts von Beethoven, von Onslow, und von Mendelssohn. Die Klaviermusik dieser Gattung ist nicht ausgeschlossen (diesen Winter war das Piano durch Fräul. Meara sehr gut vertreten), auch Sonaten für Piano und Violine oder Cello von Mozart, Beethoven und Mendelssohn kommen vor, wenn auch freilich zuweilen nach der unausstehlichen französischen Manier nur bruchstückweise. Ueber Op. 59 der Beethoven'schen Quartette waren sie noch nicht hinausgegangen: nur in der diesjährigen Periode haben sie es gewagt, das Quartett aus *F moll*, Nr. 11, Op. 95, ihren Zuhörern vorzuführen, und siehe! das Finale musste wiederholt werden. Dieses erste Pariser Quartett spielt sehr fein, sehr glatt, sehr sammetartig, höchst präcis, klar und rein: ich möchte aber behaupten, dass in den einzelnen Instrumenten ein allzu zierliches und dabei zu anspruchsvolles Her-

vortreten beim Vortrag der ihnen zufallenden Motive gesucht und zu Tage gebracht wird, was freilich dieser oder jener Phrase zuweilen ein passendes, öfter aber auch ein störendes Relief giebt und die Einheit in der Vierheit, die Viereinigkeit, um es mit einem neuen Worte zu sagen, stört. Es macht das fast denselben Eindruck, den wir empfinden, wenn eine schöne Frau, anstatt die Harmonie der Gesichtszüge und die Seele des Auges still walten zu lassen, durch ein ungehöriges Lächeln auch zeigen will, dass sie schöne Zähne habe.

Der Violinist Maurin, dessen ich vorher schon rühmlich erwähnte, hatte drei Quartettunterhaltungen veranstaltet, in denen nur die letzten Quartette Beethoven's von Op. 74 an vorgetragen wurden. Dies sehr verdienstliche Unternehmen hat jedoch noch nicht die allgemeine Anerkennung gefunden, die ihm gebührt, es ist noch nicht *en vogue*; allein wenn dieser neue Quartettverein, welcher jene aussergewöhnliche Musik sehr gut ausführen soll, wie mir deutsche Musiker versicherten — ich selbst war leider verhindert, der letzten Sitzung desselben, die in die Zeit meines Aufenthalts fiel, beizuwohnen —, Ausdauer zeigt und einige Unterstützung durch die Presse erhält, so wird er sich Bahn brechen; die Neugierde, „die sonderbaren Sprünge und die excentrischen Ideen eines überspannten Genie's" (wie sich die hiesige Kritik noch zuweilen über Beethoven's letzte Werke ausdrückt) zu hören, wird ihm zu Hülfe kommen, und hat er das Glück, bei der Dilettanten-Aristokratie Mode zu werden, so kann er es dann auch mit Compositionen von Fr. Schubert und Robert Schumann wagen. Ich glaube jedoch, dass dazu noch Jahre nöthig sein werden.

Auch die *Association des Artistes musiciens* hat gegen Ende der Saison im April neben den bereits erwähnten Concerten in ihrem Saale auch noch Matinéen für Kammermusik veranstaltet, in denen Duo's, Trio's und Quartette von Mozart und Beethoven, auch ein Klavierconcert von J. S. Bach mit Quintettbegleitung, dazwischen aber auch Virtuosenmusik gemacht worden ist.

Eine musikalische Unterhaltung eigenthümlicher Art, welche in ihrer Beschränkung auf eine einzige Gattung und namentlich auf die gewählte nichts ähnliches in andern Städten hat, bieten die *Séances de musique de chambre avec accompagnement d'Orchestre* des Herrn Camille Stamaty. Hier wird nichts anderes vorgeführt, als Klavierconcerte mit Orchesterbegleitung. Und diese Unterhaltungen haben drei Mal ein zahlreiches Publikum gefunden, und ein Publikum, welches z. B. das *Rondo vivace* des *G dur*-Concerts von Beethoven Op. 58 *da capo* rief! Hier müssen wir, besonders denen gegenüber, die in der Befangenheit ihres Blicks, der nicht über den eignen Hühnerhof hinaus reicht, die Franzosen und ihr Musiktreiben in *Summa* verdammen, die Frage aufwerfen, wo denn in Deutschland jenes von unsern Virtuosen nicht nur, sondern auch von unsern bei den gerühmtesten Concertinstituten mitwirkenden Solisten, ganz vergessene *G dur*-Concert noch zum Vorschein kömmt? Wo hört man jetzt bei uns dieses Werk, eine der wundervollsten Tonschöpfungen, deren erste acht Takte uns gleich in Regionen versetzen, in welche kein neuerer Componist mehr die Wege zu finden weiss? Wo sind ferner bei uns, nachdem das orchestrirende Soloklavierspiel alles Sinn dafür verdrängt hat, die Zuhörerschaften, welche ein ganzes Klavierconcert mit Orchesterbegleitung noch aushalten oder gar die Wiederholung eines Schlusssatzes begehren? Also Ehre, dem Ehre gebührt, und die Wahrheit vor Allem. Die Sache wird noch wichtiger und achtungswerther, wenn man weiss, dass Stamaty selbst Pianist und einer der gesuchtesten Klavierlehrer ist. Nicht also auf die Salonmusik, nicht auf den Flitterglanz blendender Technik richtet er seine Schüler und Schülerinnen ab — denn diese sind es, welche in seinen Concertmatinéen auftreten —, sondern er stellt mitten in dem musikfrivolen Paris jene Vorträge klassischer Concerte als das höchste Ziel des Klavierspiels, als das letzte Wort seiner Lehre hin und erklärt dem Leichtsinn, der flatterhaften Genusssucht, der Blasirtheit des Publikums, und der Legion von Hammervirtuosen und ihrem Fantasie- und Potpourrikram mit den romantisch-symbolischen Aufschriften, den öffentlichen Krieg. In den drei Matinéen wurden von zwei Pianisten und vier Pianistinnen vorgetragen, 1) das Concert in *G dur* von Mozart, in *G moll* von Mendelssohn, in *Es dur* von Beethoven; 2) in *Es dur* von Mozart, ein Concert von Silas, Pianisten in London, und wieder das in *Es dur* von Beethoven; 3) in *G dur* von Beethoven, in *C dur* von Mozart, und das Concertstück von C. M. von Weber. Wir zweifeln sehr, ob Wien, Berlin, Dresden, Leipzig, Köln, Düsseldorf, Frankfurt u. s. w. ein Publikum zusammen brächte, welches drei Klavierconcerte nach einander mit Aufmerksamkeit anhörte! Aber Paris ist eine Welt von Contrasten und Extremen, und dieselbe Stadt, die diesem oder jenem Saal eine Zuhörerschaft liefert, welche bei den Kunstreiter- und Seiltänzerstückchen der musikali-

schen Fingerfertigkeit frohlockt und sich für die Bedientenmusik begeistert, welche die Goria, Rosellen, Voss, u. s. w. in der Livree machen, welche mit den Motiven der beliebtesten Operacomponisten gestickt ist — dieselbe Stadt sendet auch wieder in das Asyl, wohin sich die Muse der ernsten Tonkunst flüchtet, eine zahlreiche Schaar, welche den unsterblichen Tönen eines Haydn, Mozart, Beethoven, Weber und Mendelssohn mit Aufmerksamkeit, ja mit Liebe und Hingebung lauscht. Nur Eins gibt es, was sie Alle mit einander nicht vertragen können, die ersten wie die zweiten, das ist die Mittelmässigkeit der technischen Ausführung: mittelmässige, ja schlechte, jämmerliche Compositionen lassen sie sich gefallen, aber eine mangelhafte Technik wird selbst von dem grossen Haufen unnachsichtlich gerichtet. Der Franzose hat überhaupt mehr Sinn für die Form als für den Inhalt der Kunst und das zeigt sich denn auch bei der Musik, während wir Deutsche auch mit der weniger vollendeten Darstellung der Form uns begnügen, wenn nur der Geist des Inhalts, die Seele des Bildes, sei es Poesie, Malerei oder Musik, uns daraus entgegentritt oder wenigstens nicht geradezu dadurch vernichtet und zerstört wird.

Friedrich Chopin's Werke.

(Schluss.)

F. Liszt über Chopin's Polonaisen.

Der ursprüngliche Charakter des polnischen Nationaltanzes ist heutzutage schwer zu errathen, da er nach dem Urtheil derer, die ihn noch zu Anfang unseres Jahrhunderts haben ausführen sehen, gänzlich entartet ist. Allerdings gehörte auch die Nationaltracht dazu, zumal da dieser Tanz bestimmt war, vorzugsweise den Mann in's volle Licht der Schönheit, des adligen Anstandes und der Ritterlichkeit zu stellen. Von ursprünglichen Polonaisen-Melodien hat sich keine Probe erhalten, welche über ein Jahrhundert hinauf ginge, und für die Kunst mögen diese auch eben keinen besondern Werth gehabt haben. Einige der bekanntesten führen nicht den Namen ihrer Componisten, sondern häufiger den eines Helden oder berühmten Mannes der Nation. So war die Kosciusko-Polonaise eine der verbreitetesten: ihr Charakter ist ernst und wehmüthig und es kam häufig vor, dass polnische Frauen, wenn sie nach langen Jahren diese Melodie wieder hörten, bis zu Thränen davon ergriffen wurden. Noch berühmter fast wurde die Polonaise des Grafen Oginski, aus *F dur*. Auch sie trägt die wehmüthige Farbe des Schmerzes: Pracht und Stolz sind vorbei, und der sonst glänzende Pomp wird still, indem er an den Gräbern der Freiheit vorbeizieht. Nur die Liebe bleibt überlebend und irrt zwischen ihnen umher, die Liebe, die, aus dem Schmerz geboren, so wahr wie dieser ist.

Später nahm das Leben, die Aufregung wieder seine Rechte in Anspruch, schmerzliche Eindrücke tauchten nur als Erinnerungen, als Wiederhall noch einmal auf. In den Polonaisen von Lipinski schlägt das Herz wieder lauter und ungestümer, die Melodie wird charakteristischer, sie athmet Frühling und Liebe, sie wendet sich mehr an die Jugend, sie duftet mehr nach Wohlgerüchen und Freuden. Damit gerieth die Polonaise auf einen Abhang; Mayseder glitt mit ihr denselben vollends hinab, und machte sie zum kokett- reizenden Concertstück.

Da kam C. M. von Weber und gab ihr die ganze glänzende Kraft wieder, er machte sie zu einem Dithyrambus, in dem sie all ihre verschwundene Pracht, all ihren blendenden Schimmer wiederfand. Anstatt auch den alten Melodien zu suchen, wandte er die Hülfsquellen seiner Kunst dazu an, das alte polnische Element in die neue Musik zu verpflanzen. Er accentuirte den Rhythmus, behandelte die Melodie wie ein Recitativ und brachte durch die Modulation eine reiche Farbengebung hinein, welche das Wesen der Polonaise fordert. Leben, Wärme, Leidenschaft paaren sich da mit dem stolzen Schritt, mit der majestätischen Würde. — Kannte Weber das alte Polen? hatte er ein Gemälde, das er selbst beschaut, wieder lebendig gemacht in seiner Erinnerung? Müssige Fragen! Das Genie hat seine unmittelbaren Anschauungen und die Poesie ihre Zauberkraft.

Es war schwer, nach Weber Polonaisen zu schreiben: dennoch hat Chopin ihn nicht nur an Zahl der Compositionen in dieser Gattung, sondern auch durch Begeisterung, tief ergreifende Melodie und neue harmonische Combinationen übertroffen. Seine Polonaisen in *A* und in *As dur* nähern sich am meisten der Weber'schen in *E dur*: in andern hat er diese breite Manier, vielleicht mit Unrecht, verlassen. Zu seinen kräftigsten Schöpfungen gehört die Polonaise in *Fis moll* (Op. 44). Es ist einem dabei, als lauschte man bei dem ersten Lichte eines bleichen Wintermorgens der Erzählung eines Traums aus einer schlaflosen Nacht, eines fantastischen Traums, in welchem die Gegenstände und ihre Eindrücke sich in seltsamer Verbindung und in seltsamen

Uebergängen folgen. Das Hauptmotiv ist eine düstere unheilvolle Melodie, wie die Stunde vor dem Sturm; das Ohr glaubt dann und wann einen erbitterten Ausruf zu vernehmen, der die Elemente herausfordert. Dann lässt uns der lang fortgesetzte Anschlag des Grundtons zu Anfang jedes Taktes gleichsam dumpfe Kanonenschüsse hören, die aus einer fernen Schlacht herüberhallen, und auf dieser Tonika entwickelt sich von Takt zu Takt eine Reihe von aussergewöhnlichen Accorden. Wir kennen, selbst in den Compositionen der grössten Meister, nichts was der ergreifenden Wirkung dieser Stelle gleich käme, die darauf plötzlich durch ein ländliches Gemälde unterbrochen wird, durch eine Masurka, welche Chopin hier als eine glückliche Neuerung mitten in die Polonaise hinein gelegt hat. Diese Masurka klingt wie ein Idyll, allein weit entfernt davon, die Erinnerung des tiefen unheilsvollen Gefühls zu verscheuchen, welches sich anfangs unser bemächtigt hat, vergrössert sie noch durch ihren ironischen und bittern Contrast die peinliche Stimmung des Hörers, so dass dieser fast froh ist, dass die erste Phrase wiederkehrt und dass er das mächtige obwohl betrübende Schauspiel eines Kampfes mit dem Schicksal wiederfindet, das nun wenigstens von dem lästigen Gegensatz eines unschuldigen, aber auch unrühmlichen Glückes befreit ist. Wie ein Traum endigt auch diese Fantasie ohne andern Schluss als einen dumpfen Schauer, der die Seele unter der Herrschaft eines einzigen mächtigen Eindrucks lässt.

In der Polonaisen-Fantasie (*As dur* Op. 61, nicht zu verwechseln mit der Pol. in *As dur* Op. 53), welche schon der letzten Periode seines Schaffens angehört, in deren Werken uns eine fieberhafte Bangigkeit drückt, findet man keine Spur von kühnen und lichtvollen Bildern; man hört nicht mehr den freudigen Tritt der siegsgewohnten Reiter, noch die Gesänge der Zuversicht des Muthes. Eine elegische Stimmung herrscht vor, nur melancholisches Lächeln, oder scheues Aufspringen und unvermuthetes Auffahren, wie es eine fast zum Wahnsinn treibende Reizbarkeit gebiert, unterbrechen sie, und selbst die ruhigen Augenblicke sind nicht frei von Zittern und Beben. Dergleichen Vorwürfe sind eben so wenig der Kunst würdig, als Gemälde und Schilderungen der Todesangst und der letzten Augenblicke, die den Menschen nur dem passiven Schmerz als Beute hingeben.

Chopin's Polonaisen sind schwer vorzutragen: allein dies darf bei dem heutigen Standpunkt der Technik des Klavierspiels keine Entschuldigung für ihre Vernachlässigung sein. Es schien uns daher zweckmässig, auf den Gehalt dieser originellen Compositionen, welche wirklich charakteristisch sind, während eine Menge von neuern Producten das charakteristische nur auf dem Titel oder in der Ueberschrift besitzen, von neuem aufmerksam zu machen.

Aus Wiesbaden.

Wenn Sie über das Musikleben unserer Stadt noch keine Berichte erhielten, so glauben Sie darum nicht, dass es sich minder regsam zeige als in manchen andern Städten, oder dass es nur sich den Bedürfnissen einer Residenz- und Bade-Stadt zunächst anschliessend, bloss vegetire; auch bei uns wird die himmlische Kunst, deren Förderung Ihr geschätztes Blatt sich so sehr angelegen sein lässt, sorgsam gepflegt, und finden wir sie besonders nach 2 Richtungen hin in steter allseitiger Entwickelung begriffen, in Theater- und Oratorien- und Kirchenmusik. Wohl divergirend in ihrer äusseren Form und Gestaltung, die eine mehr dem modernen Geschmacke huldigend und darum abhängig, die andere mehr der reinen Kunst lebend, die aus den Tiefen des Quelles schöpft, und darum unabhängig, sind beide vereint doch in ihrer Wirksamkeit auf die musikalische Gesammtbildung deren kräftige Träger und Vermittler. Beide haben uns schon herrliche, mitunter seltene Genüsse geboten. Finden wir die Opernmusik in dem hiesigen Theaterorchester und Opernpersonal repräsentirt, so steht als Repräsentant der ehrwürdigen Kirchen-, der klassischen Oratorienmusik der hiesige, durchschnittlich aus 80—100 Mitgliedern bestehende Gesangverein da, dessen Hauptzweck neben dem eigenen Kunstgenuss höhere musikalische, historische Bildung unseres Publikums ist. Seine bisherige Wirksamkeit war eine sehr reichhaltige und höchst anerkennenswerthe. Gegründet im Jahre 1845, hat uns derselbe unter der Direction des Herrn Collaborator's Bogler, eines tief musikalisch gebildeten, namentlich für ältere klassische Musik erglühten Mannes, schon treffliche Beweise seiner Thätigkeit geliefert, indem er uns Meisterwerke des Oratorien- und Kirchenstiles vorgeführt hat. So hörten wir nebst vielen kleineren Sachen den Messias von Händel, die Schöpfung von Haydn, den Paulus und Elias von Mendelssohn, letzteren sogar mehrere Male, wobei eine Aufführung noch mit Unterstützung fremder Kräfte, als des Frankfurter Cäcilienvereins, der Mainzer Liedertafel und des Darmstädter Gesangvereines, nebst eines grossen Theiles der Orchestermitglieder dieser Städte. Besonders fanden wir in den Concerten des Gesangvereines die Mendelssohn'sche Muse vertreten: fast alle Werke dieses letzten klassischen Geistes gingen über das Repertoir des Gesangvereines, seine Oratorien, Psalmen, selbst Lieder, und liessen uns den Künstler in seinem eigenen, innern Gemüthsleben, dem edlen Feuer der Leidenschaften, der reissenden Schwermuth, der sinnigen Träumerei in jenen — und in seinem leichten graziösen Scherz, seinen wundervollen Melodien in diesen schauen. Was die Ausführung dieser Tonwerke betrifft, so war diese stets edel und von dem Feuer beseelt, das von dem Verständniss und der richtigen, künstlerischen Auffassungsweise des Vortragenden zeugt, und gewahrte man namentlich bei den Mendelssohn'schen Compositionen, wie Hr. Bogler diesen grossen Geist studirt und erfasst, wie er durch seine gewandte Direktion dies auch durch den Verein selbst aussprechen liess.

Neben dieser Oratorien- und Kirchenmusik fand aber auch stets die reine Instrumentalmusik in den grösseren Concerten ihre gebührende Berücksichtigung, indem man nicht ermangelte, dem Auditorium auch die für diesen Zweig des Musiklebens componirten grössern Meisterwerke vorzuführen, so die Beethoven'schen Sinfonien, die Mendelssohn'schen Ouvertüren, die von dem hiesigen trefflichen Theaterorchester, das auch jedesmal die Begleitung der Chöre übernommen, stets trefflich executirt wurden. Einen eignen Reiz und Kunstgenuss gewährte das vor noch wenig Tagen vom Vereine veranstaltete, jüngste Concert zum Besten des Orgelfonds der neu zu erbauenden evang. Kirche dahier, und dessen wir etwas spezieller gedenken wollen. Es wurde mit der Ouvertüre und dem Choral: „Wachet auf" aus Paulus eröffnet; beide die Macht des Christenthums, die Auflösung des Heidenthums in diesen, in treuer Wahrheit symbolisirend. Mit der grössten Spannung hatte man der 2. Nummer, 6 der 50 David'schen Psalmen von B. Marcello entgegen gesehen, die mit P. von Lindpaintner's charakteristischer Begleitung äusserst anziehend sind, und um so grösseres historisches Interesse gewährend, als B. Marcello der Erste der italiänischen Componisten war, die mit dem alten steifen Stil der früheren ital. Schule brachen und neben der kunstvollsten Bearbeitung der Harmonie, die sich namentlich in herrlichen Imitationen und Stimmführungen zeigt, auch der Melodie ihr gebührendes Recht verliehen und beide nicht isolirt vom Texte hinstellten, sondern sie genau demselben anschmiegten, bald andächtig, bald bittend, bald ernst und feurig, bald richtend. Der Vortrag war edel, Kraft und Fülle, Feinheit und zarte Schattirung jedes an seinem Orte. Die Solopartien führten Hr. Haas (Bass) und Frl. Stork (Sopr.), beide vom hiesigen Theater und von gleich guter Schule und Hr. Stritt (Tenor), Gast, aus. Namentlich Herr Haas verdiente ungetheilten Beifall für die Bravour, mit der er die schwierige Arie des 42. Psalms sang, zu der Ausdruck, ungemeine Gewandtheit und sichere Intonation erforderlich ist. Die 6 Psalmen (33., 42., 41., 26., 20 und 32) sprachen ihrer Lieblichkeit und tiefen Gefühles wegen so an, dass wir den lebhaften Wunsch empfinden mussten, auch die übrigen in späteren Concerten zur Aufführung gebracht zu sehen. Auf die Psalmen folgte Beethoven's 5. *(C moll)* Sinfonie, dirigirt von Hrn. Capellmeister Schindelmeisser, in der wir neben der genialen Tonschöpfung auch das treffliche Orchester bewunderten, das sich in seiner Meisterschaft auch hier bewährte. Den Schluss und zugleich Glanzpunkt des Concertes bildete das Dettinger *Te Deum* v. Händel, das seine Entstehung der unter Georg II persönlichem Befehl bei Dettingen gewonnenen Schlacht zwischen der aus englischen und österreichischen Truppen bestehenden und der französischen Armee am 27. Juni 1743 verdankte, welchen Sieg Händel durch jenes *Te Deum* verherrlichte. In ihm sehen wir schon fast auf ihrem Höhenpunkte die geniale Schöpfungskraft des Geistes, von dem Gervinus die trefflichen Worte spricht: „Unsern Händel haben sie in England eingebürgert und zu den ihren gezählt, sie haben in dauernder Ueberlieferung, zwischen allen Verderbnissen des Zeitgeschmacks seine reine Tonkunst lieb behalten, sein Andenken dankbar bewahrt, den Stoff zu seinem Leben beschafft und seine Werke jetzt eben zu einer würdigen Ausgabe gesammelt; zu ihm, einem Luther an überströmender Kraftfülle, an starker und heftiger Gemüthsart, an protestantisch religiöser Tiefe, an weiter Beherrschung der innern Welt der Gefühle und an wunderbarer Sprachschöpfung, zu ihm muss man sich retten, wenn man von den Verirrungen des musikalischen Treibens einer empfindungsarmen, zerrissenen Zeit hinwegflüchten will, denn nur bei ihm ganz allein unter den Neueren lernt man viel besser verstehen, was die Alten von der männlichen Dorischen Tonweise als einem sittlichen Bildungsmittel und von ihren veredelnden und kräftigen Wirkungen auf Charakter und Willen des Menschen gesagt haben. Ihm haben die Engländer die richtigere Schätzung zu Theil werden lassen; er ist dort der Nationalliebling unter den Tonkünstlern geblieben, obwohl an menschlichem und musikalischem Charakter kein deutscherer Mann gefunden wird, obwohl seine Tonkunst in einer ganz organischen Weise sogar mit der Geschichte unserer Dichtung und ihren höchsten Eigenschaften verwebt ist." — Was nun die Ausführung des *Te Deum* betrifft, so war dieselbe von ganz besonderem Interesse, da es durch die von Hrn. Bogler mit vieler Gewandtheit und tiefer Sachkenntniss unternommene, durchgängig neue Instrumentirung in neuem, festlicherem Gewande erschien, namentlich verdient die geschickte Behandlung der Trompeten und Posaunen, die das Ganze in seinem ihm eigenthümlichen kriegerischen Charakter noch recht ausprägten, der Hervorhebung. So schwierig die Chöre seiner 15 Nummern in ihrer fünfstimmigen Bearbeitung, ihren Fugen und contrapunktischen Sätzen waren, so sicher war ihre Ausführung; weder an Ausdruck, noch an Reinheit, noch an Präcision hätten wir sie untadelhafter wünschen können. Besprochenes Concert musste im Ueberblicke des Ganzen sowohl durch die originelle Aufstellung des Programmes, als durch Besetzung, es waren zu demselben noch der hiesige kathol. und evang. Kirchengesangverein, und der Quartettverein, mit Orchester über 200 Personen, beigetreten, imponirend erscheinen, und es wäre sehr wünschenswerth, wenn auch ferner eine solche Gesammtheit und Einheit der Kräfte uns so aussergewöhnliche Kunstgenüsse vermittelten.

Unter den übrigen im Verlaufe dieses Winters hier Statt gefundenen Concerten ragen besonders noch die 2 des Theaterorchesters zum Besten des Orchesterfonds hervor, die uns auch diesmal, wie gewöhnlich, nur wahrhaft Edles boten; die Hauptpiecen waren: B. A. Weber's „Gang nach dem Eisenhammer", Mendelssohn's *A moll* Sinfonie und die von Herrn Capellmeister Schindelmeisser orchestrirte *Sonate pathetique;* erstere musste wiederholt aufgeführt werden, und letztere sprach durch die bekannte Schönheit der Composition wie auch die glückliche Instrumentirung besonders an. Was nun unser Publikum betrifft, so ist es im Allgemeinen solchen Bestrebungen der höheren Kunst gegenüber leider noch nicht auf dem Standpunkte der musikalischen Bildung und Fähigkeit angelangt, um von der lieben Gegenwart abstrahiren und die Sachen vom historischen Boden aus in ihrer Classicität auffassen zu können; zu sehr durch leichte Speisen, italiänische und andere Opern verwöhnt, lassen gerade jene klassischen Tonwerke es kälter, als diese neue Alltagsliteratur, die nur Einseitigkeit des Geschmackes bedingt. Doch die Kunst lässt das unbeirrt, sie fährt ruhig in ihren Bemühungen, je in ihren eigenen Opfern fort (alle Concerte des Gesangvereins z. B. waren in ihrem oft nicht unbedeutenden Ertrage immer milden Zwecken angewendet), und wir müssen in dieser Beziehung namentlich unserm wackern Hrn. Bogler, der unermüdlich, unverdrossen, bloss der guten Sache wegen wirkt, unsern aufrichtigsten Dank bringen, wenn wie auch anderseits es aufrichtig bedauern müssen, dass seinen umfassenden Kenntnissen kein umfassenderer Wirkungskreis, ein fruchtbareres Feld seiner Ideale, zu Gebote steht.

Da uns die Betrachtung unserer Concertmusik, als der nächsten Vermittlerin klassischer Musikbildung, der Basis derselben, schon fast zu weit geführt, so versparen wir eine übersichtliche Skizze der Zustände unserer Oper, über deren Vergangenheit und Gegenwart sich Manches sagen, für deren Zukunft, namentlich in dieser Saison, sich viel hoffen lässt, einem späteren Berichte.

— *FF.* —

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Einer von den Preisen, welche der Schwäbische Sängerbund in Stuttgart für das beste Lied für vierstimmigen Männerchor ausgesetzt hat, wurde **Carl Reinecke** Lehrer an der hies. Musikschule, anerkannt und zwar ihm allein durch einstimmigen Ausspruch sämmtlicher Preisrichter. Das Lied heisst „Frühling ohn' Ende" von Reinick und wird im Musikhandel erscheinen, da das Eigenthumsrecht ausserdem dem Componisten geblieben ist.

Berlin. **Meyerbeer** hat zu den Feierlichkeiten der silbernen Hochzeit des Prinzen und der Prinzessin **Karl** von Preussen eine Festcantate, Text von Goltdammer, componirt. Am Vorabend wurde in der Garnisonkirche **Mendelssohn's Elias** durch den Musik-Director **Jul. Schneider** und dessen Gesangverein, der durch Dilettanten bis auf 400 Personen verstärkt war, aufgeführt.

Leipzig. Frau **Auguste von Strantz**, welche als Concertsängerin einen guten Ruf hier hinterlassen hatte, ist als Tankred und als Fides aufgetreten. Sie besitzt eine herrliche Altstimme: als Opernsängerin wird sie bald zu den bedeutenden zählen, wenngleich ihre jetzigen Leistungen noch nicht ganz den gehegten Erwartungen entsprechen. — Die Illustrirte Zeitung bringt folgende biographische Notizen über die junge Künstlerin.

Sie ist die Tochter des verstorbenen Kaufmanns Zehner in Frankfurt a. M., wo sie am 28. August 1830 geboren wurde. Schon in ihrem sechszehnten Jahre ging sie nach Paris, um bei Garcia Gesangunterricht zu nehmen, nachdem sie in ihrer Vaterstadt unter Hecht's Leitung ihre ersten Studien begonnen hatte. Fast drei Jahre lang widmete sie sich mit der grössten Ausdauer der Gesangeskunst, und Garcia, den ihre wohlliegende, umfangreiche und kräftige Altstimme sehr ansprach, verwendete besondere Mühe auf ihre Ausbildung. Während jener Zeit erhielt sie bereits mehrere vortheilhafte Anträge von Theaterdirectionen, allein auf den Rath ihres Lehrers schlug sie sie aus, um ihre vollständige künstlerische Ausbildung nicht zu früh zu unterbrechen. Nach der Februarrevolution im Jahre 1848 kehrte sie nach Frankfurt zurück, um auf Einladung des damals noch lebenden Capellmeisters Guhr eine Stellung am Theater einzunehmen. Sie sollte als Rosine im Barbier auftreten, als sie plötzlich von einer hartnäckigen Heiserkeit befallen wurde, sei es, dass dieselbe durch zu frühe Anstrengung der Stimme, oder durch eine zu schleunige Vertreibung einer bedeutenden Erkältung entstand. Dieser unglückliche Zwischenfall drohte der vielversprechenden Laufbahn ein Ende zu machen, noch ehe sie angetreten war: eine sorgsame Mutter und die Liebe ihres Verlobten, des Lieutenants von Strantz, Sohn des preussischen Generals von Strantz, der seine militärische Stellung aufgegeben und ebenfalls in Paris bei Garcia seine Stimme, einen klangvollen Bariton, ausgebildet hatte, trösteten und erheiterten die Leidende, der Arzt stellte die Wiedererlangung der Stimme nach Jahresfrist in Aussicht und der Gebrauch der Bäder in Ems und Kreuznach rechtfertigte dessen Ansicht vollkommen, so dass die junge Künstlerin völlig gesund zurückkehrte. Im Jahre 1850 verheirathete sie sich mit Herrn von Strantz zu Schwerin, wo dieser damals am Hoftheater engagirt war. Am 19. Januar 1851 trat sie in Leipzig zum ersten Male in den Gewandhausconcerten auf und gründete dadurch ihren Ruf. Ihre schöne Stimme, verbunden mit trefflicher italiänischer Schule, erhielt stürmischen Beifall und sie wurde für 6 Concerte gewonnen. Späterhin gab sie Concerte in Hamburg, Bremen, Oldenburg, Breslau, Frankfurt a. M. Im November 1851 betrat sie zum ersten Male die Bühne in Wiesbaden, darauf in Frankfurt, Darmstadt, Mannheim und Leipzig. Vom August dieses Jahres an, wird sie auf dem Hofoperntheater in Wien singen. —

** London den 28. Mai. Lumley ist Sieger geblieben: der Lordkanzler hat das Urtheil bestätigt und Fräulein **Wagner** in die Kosten verurtheilt. Er schloss die Verkündigung seines Spruchs mit den Worten: „Ich hege die Hoffnung, dass Fräul. Wagner der Bahn folgen wird, welche ihre Pflicht und ihr eignes Interesse ihr vorzeichnen, dass sie mithin ihre Verbindlichkeiten gegen Herrn Lumley erfüllen wird, wie er die seinigen gegen sie erfüllt hat." — Uebrigens stand es mit Lumley's Theater schlecht: allein die hohe Aristokratie lässt ihn nicht sinken. Vor acht Tagen trat eine Versammlung in seinem Interesse zusammen: mehr als hundert Personen aus der vornehmsten Welt, z. B. der Herzog v. Cleveland, der Herzog v. Leinster, der Marquis von Clanricarde, Baron Brunnow u. s. w. waren da und stellten sich an die Spitze. Man beschloss, ein Comite zu wählen und eine Subscription zu eröffnen, um den ungestörten und glänzenden Fortgang der Unternehmung für diese Saison zu sichern. Uebrigens macht sein Concurrent Gye bessere Geschäfte und besitzt an der **Grisi**, **Castellan**, **Zerr**, an **Mario**, **Ander**, **Gueymard**, **Tamberlik** und **Formes** ein Ensemble von Sternen erster Grösse, denen Lumley nur **Lablache** und die **Cruvelli** entgegenzustellen hat.

In **Madrid** erscheint vom ersten Juni an in monatlichen Lieferungen eine wichtige **Sammlung für Kirchenmusik**, nämlich eine Herausgabe der geistlichen Musikstücke von den berühmtesten **spanischen** Componisten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Das Unternehmen wird von dem „Verein für Kunst und Musik" geleitet und erfreut sich des besondern Schutzes der Königin.

Laut Nachrichten aus **Leipzig** wird **Jul. Rietz** im nächsten Winter die Gewandhausconcerte nicht wieder dirigiren, indem sein neuer Vertrag mit der Theaterdirection ihm es nicht gestattet. Es heisst, dass man beabsichtige, **Ferd. Hiller** für jene zu gewinnen.

Der Kaiser von Russland hat dem Hofrath **L. Schneider** für seine „Geschichte der Oper" einen werthvollen Brillantring verliehen.

Die deutsche Operngesellschaft des Director **Löwe** gibt in **Genf** mit vielem Beifall Vorstellungen.

Der bekannte russische Kunstfreund und Componist **Alexis Lvoff** hat das berühmte *Stabat mater* von **Pergolese** mit Instrumentation versehen und durch Hinzufügung von vierstimmigen Chören (das Werk ist bekanntlich nur zweistimmig) vergrössert. Partitur, Stimmen und Klavierauszug sind bei Schlesinger in Berlin erschienen. Die Zusätze, beziehungsweise Bearbeitung, betreffen die Nr. 1, 3, 5, 8, 10 und 13; die sieben andern Nummern sind unverändert geblieben.

Stanislaus Szczepanowski, ein Pole aus Krakau im J. 1814 geboren, der sich in England niedergelassen und verheirathet hat, geniesst dort den Ruf des ersten Virtuosen auf der Guitarre, den ihm auch bei frühern Reisen Paris und Madrid zuerkannt haben. Er spielt aber auch ganz vorzüglich Violoncell, worauf er sich in seinen Concerten seit einigen Jahren ebenfalls hören lässt, wie z. B. vorigen Sommer in Karlsbad Er ist gegenwärtig auf einer Reise nach Russland begriffen.

Fanni Elsler verheirathet sich **nicht** mit einem Dr. **Hahn**, denn die Nachricht ist eine **Ente**.

Ausser **Wien** dürfte wohl **Darmstadt** fast die einzige deutsche Bühne sein, auf welcher Opern von **Verdi** zur Aufführung kommen, wie z. B. dies Frühjahr „die Lombarden" und „Ernani". Trotzdem lässt sich die *Ricordi*'sche Mailänder Musikzeitung schreiben: „Ich habe eine grosse Reise durch ganz Deutschland gemacht und überall habe ich nichts als italiänische Musik gehört. In den Concerten gibt es keinen Raum für andere Musik, als die von Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi [Welche Concerte mag der Mann doch besucht haben?]. In den Kaffeehäusern, vor den Thoren, auf den Strassen hört man nichts spielen und singen als Bruchstücke italiänischer Opern. Die Militärmusik spielt nur Märsche auf italiänische Melodien; Walzer, Variationen, Fantasien werden nur über Motive von Bellini, Donizetti, Verdi u. s. w. geschrieben. [Darin hat er leider grösstentheils Recht!] Allerdings erheben sich hin und da einmal einige von jenen fanatischen Missionären, welche einen Kreuzzug gegen die Italiäner predigen. Die Undankbaren! Wenn z. B. ein Werk von Verdi hauptsächlich mit grossem Erfolg auf vielen deutschen Theatern gegeben worden ist [??] und nun auf einem einzigen schlecht aufgeführt wird, so hören Sie auf einmal alle Posaunen der deutschen Tagesschriftstellerei ihr *De profundis* über dem Grabe des Maëstro anstimmen und jene Musik zur Carricatur verzerren, welche so unsterbliche Werke eingegeben hat!"

Niels Gade, der lange Zeit nichts geschrieben oder wenigstens nichts veröffentlicht hat, wird nächstens eine neue Composition, welche der Form nach Aehnlichkeit mit Beethovens Op. 80 hat, ans Licht treten lassen, eine „**Frühlings-Fantasie**" für 4 Solostimmen, Orchester und Pianoforte.

Um Störungen in der Zusendung zu vermeiden, werden die geehrten Abonnenten der

Rheinischen Musikzeitung

gebeten, das II. Semester dieses Jahrganges bei den betreffenden Post-Aemtern oder Buch- und Musikalienhandlungen **recht bald** zu bestellen.

Schliesslich noch die Anzeige, dass der Preis dieser Zeitung unverändert bleibt, obgleich ich durch Einführung der neuen Stempelsteuer erhebliche Opfer bringen muss.

Der Verleger M. Schloss in Cöln.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 103. **Cöln**, den 19. Juni 1852. II. Jahrg. Nro. 51.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss in Cöln** erbeten.

Die neuesten Orgelwerke in Paris.

Während in Deutschland seit Anfang dieses Jahrhunderts bis auf unsere Tage die Orgeln mit geringen Modificationen streng nach den frühern Principien gebaut wurden, gelang es in Frankreich dem unausgesetzten Studium eines Mannes ein neues System aufzustellen und es in mehrern Orgelwerken zur Ausführung zu bringen. Herr Cavaillé-Coll, der Erfinder dieses neuen Systems, fand nämlich, indem er die Klangeffekte derjenigen Blasinstrumente studirte, deren Namen die verschiedenen Register der Orgel tragen, (Flöten, Oboe, Clarinette, Fagott, Trompete etc.) dass neben der eigenthümlichen Construction des betreffenden Instrumentes ganz vorzüglich die Qualität des zugeführten Windes die Erzeugung des einzelnen Tones in seiner Analogie mit der übrigen Tonreihe des Instrumentes bedingt. Um leichter verstanden zu werden, verweise ich hierbei nur auf die Flöte, deren 2. Octave, wie allbekannt, nicht durch eine quantitative Vermehrung der eingeblasenen Luft zu erzeugen ist, (es bleiben dann keine Flötentöne mehr), sondern welche nur durch eine grössere Pressung des zugeführten Luftstrahles dem Instrumente, selbst im pianissimo, entlockt wird. Der Prozess ist dabei der des einfachen Ueberblasens aus dem Grundtone in dessen Octave. Bei noch grösserer Luftpressung bilden sich die Töne der 3. Octave des Instrumentes durch weiteres Ueberblasen der gegriffenen Grundtöne in deren nächsten harmonischen Ton nach der Octave, nämlich die Terzdecime. Um ein Beispiel anzuführen: die Töne [Notenbeispiel] gehen auf der Flöte bei einmaligem Ueberblasen die Octaven [Notenbeispiel] bei weiterm Ueberblasen die Terzdecimen ihrer Grundtöne [Notenbeispiel] *), beide Tonhöhen aber in strengster Analogie hinsichtlich ihrer Klangfarbe mit ihren Grundtönen. Ganz dieselben Erscheinungen finden sich bei den Rohrinstrumenten, z. B. der Oboe, Clarinette und dem Fagott und deren Variationen Englischhorn, Bassetthorn und Contrafagott wieder, deren 2. und 3. Octave ganz auf die nämliche Weise im Instrumente erzeugt werden. Ja selbst die Trompete, das Horn, die Posaunen mit ihren in neuster Zeit zahllos gewordenen Abarten unterliegen in der angegebenen Beziehung ganz denselben Gesetzen. Mit der Anwendung und

*) Der etwa dabei mögliche Einwand, dass die Griffe der beiden letzten Töne denen der Grundtöne nicht mehr entsprächen, erledigt sich dadurch, dass das Aufheben des ersten Fingers der linken Hand bei diesen Griffen nur die Reinheit dieser Töne zum Zweck hat, die wie bei den Flageolettönen der Streichinstrumente bei zunehmender Verkürzung der schwingenden Theile des Klangkörpers immer tiefer werden. So ist das Flageolet [Notenbeispiel] der Violin- *E*-Saite nicht mehr reine Quinte der freien Saite, so wenig, als das Flageolet-*E* der *A*-Saite des Violoncells [Notenbeispiel] bei sonst ganz gleicher Stimmung des Instrumentes mit einer Violine in seiner Tonhöhe mit dem Tone der freien *E*-Saite der Violine zusammenfällt; es ist, selbst beim vorzüglichsten Bezuge zu tief.

Uebertragung dieser Effekte auf die Orgel fiel aber auch das bis dahin angewandte Blas-System zusammen, das nur auf gleichen Winddruck für die ganze Orgel, oder wie dies in letzer Zeit vom Orgelbauer Joh. Schulze aus Paulinzelle bei Erfurt ausgeführt wurde, auf einen nur für die verschiedenen Laden des Hauptwerks und der Nebenmanuale veränderten Winddruck berechnet war. Ja selbst die bis dahin übliche Construction der Bälge musste eine Aenderung erfahren, wenn nicht für jeden verschiedenen Winddruck mindestens 2 Bälge früherer Construction, bei einem grossen Werke also mindestens 20—30 Stück hätten aufgestellt werden sollen. Herr Cavaillé-Coll wählte deshalb unter den vorhandenen Formen der Orgelbälge diejenige, welche in Vergleich zu den in Deutschland gebräuchlichen auf demselben Raume die doppelte Quantität Luft enthalten kann (weil die Oberplatte des Balges sich parallel von der untern abhebt) und versah dieselben um jede Reibung und Störung in der gleichmässigen Senkung der Oberplatte unmöglich zu machen, mit eisernen Parallelogrammen, in Folge deren 1) die Belastung der Oberplatte, auf jeder beliebigen Stelle angebracht, dennoch gleichmässig drückend auf alle Theile derselben wirkt, während 2) zugleich das Gewicht der Falten bis zum Augenblicke der gänzlichen Entleerung des Balges stets denselben Druck ausübt. Durch besondere, selbstthätige und den Luftzuzug regulirende Ventile stehen die einzelnen Bälge mit einander in Verbindung und wird es auf diese Weise möglich, eben so viel verschiedene Grade des Luftdrucks für die verschiedenen Stimmen und deren verschiedene Octaven zu erzeugen, als sie von den Bläsern der entsprechenden Instrumente aufgewandt werden.*)

Die grösste Orgel Frankreichs, die im letzten Jahrzehnt von Herrn Cavaillé-Coll in der königl. Kirche in St. Denis erbaut wurde, besitzt 11 verschiedene Bälge oder Reservoir's, von denen 3 die am stärksten gepresste Luft (zusammen 1000 Litres) einschliessen, während die 8 übrigen 16,000 Litres nach vier verschiedenen Graden abgestufter Luft enthalten. Mit diesem verschiedenen Winddrucke musste nothwendig auch die Construction der Windladen eine andere werden; Herr Cavaillé-Coll schied dieselben deshalb einmal mit Rücksicht auf die Labial- und Zungenstimmen, dann 2. nach den verschiedenen Octaven und endlich 3. nach den durchgehenden und überblasenden (*jeux octaviants* und *harmoniques*) Stimmen, so dass nun in Folge dieser Einrichtung für manchen Ton 3—4 verschiedene Ventile nöthig wurden. Hierbei war er aber an einer Klippe angelangt, die bei grossen Werken unsern denkendsten Orgelbauern ein noch nicht besiegtes Hinderniss geblieben ist. Es reicht zur Ueberwältigung des Widerstandes, welchen der Luft- und Federdruck gegen 4 Ventile erzeugt, die Kraft des Fingers auf die Dauer nicht aus, und es galt nun ein Mittel zu finden, wodurch jener Widerstand geschwächt oder wo möglich ganz aufgehoben wurde. Da wurde dem Herrn Cavaillé-Coll, der bereits mehrere Versuche zu diesem Zwecke angestellt hatte, von einem englischen Mechaniker, Namens Barker, eine von diesem ausschliesslich für jenen Zweck gemachte Erfindung angeboten, welche derselbe den Herr Elliot und Hill vergeblich bei der Erbauung der grossen Orgel in York offerirt hatte. Beide Künstler, Cavaillé-Coll und Barker, tauschten ihre Erfahrungen gegenseitig aus und so trat denn jene Vorrichtung in's Leben, die, ohne eine grössere Kraftanstrengung des Organisten zu erheischen, es diesem möglich macht, bei gekoppeltem Werke 32 Ventile mit derselben Leichtigkeit zu öffnen, mit welcher er sonst 4 öffnet. Diese Vorrichtung besteht in kleinen Bälgen, welche durch die am meisten comprimirte Luft gefüllt werden, sobald das mit der Claviaturtaste in unmittelbarer Verbindung stehende Ventil geöffnet wird, und welche mit der Bewegung ihrer Oberplatte und der daran angehängten Abstracten die betreffenden Ventile der Windladen öffnen.

Stellt man nun die Frage, ob wirklich in dem Vorstehenden ein neues System von erheblichem, wesentlichem Einflusse auf die Orgel als musikalisches Instrument zu finden sei, so kann diese Frage nur bejahet werden. Denn

1. ist damit das Missverhältniss der verschiedenen Octaven ein und desselben Registers und das noch weit schreiendere Missverhältniss der Labial- und Zungenstimmen in den verschiedenen Octaven gegen einander vollständig aufgehoben. In der Regel ist bei den Labialstimmen die tiefe Octave dumpf und jede nächstfolgende höhere in einem auffallenden Grade stärker; die höchsten Töne ver-

*) Freilich lässt sich jener gewaltige Luftdruck nicht erzeugen, welchen die Lunge des Bläsers oder des Sängers bei hohen Tönen ausübt, denn dieser ist wohl 4 bis 5mal stärker, als der am meisten gepresste Wind der Orgel, wesshalb auch der Ton irgend eines Registers der Orgel nie bis zu dem Grade der Intensität, der innern Dichtigkeit gebracht werden kann, wie er von einem Bläser auf dem gleichnamigen Instrumente angegeben werden kann.

halten sich in der Klangfarbe zu den tiefern wie etwa die Töne der Piccolo-Flöten zu der der grossen *D*-Flöte. Mit dieser verschiedenen Klangfarbe hört aber die nothwendige Analogie der Töne ein und desselben Registers unter einander auf. Umgekehrt verhält es sich bei den Zungenregistern, (ich rede hier zunächst von den aufschlagenden) indem bei diesen jede nächste höhere Oktave an Kraft und Fülle abnimmt. Dass dies so sei, wird durch den Umstand bestätigt, dass in vielen deutschen Orgeln die höchste Oktave der Trompete 8 Fuss durch Gambenpfeifen ersetzt wird. In diesem Falle die vollständige Vernichtung der Analogie der Töne desselben Registers nachzuweisen, würde überflüssig sein. Die wunderbare Wirkung aber klar zu machen, welche Herr Cavaillé-Coll mit Hülfe des verschiedenen Winddrucks hervorbringt, möchte mir schwerlich gelingen. Nur so viel lässt sich darüber sagen, dass in Ansprache, wie in Klangfarbe eine so vollendete Gleichheit in der Tonreihe der einzelnen Register von ihm erreicht worden, dass eine noch grössere Annäherung an die entsprechenden Instrumente kaum mehr denkbar ist. Die Wirkung seiner forçirten Trompete und seiner octavirenden und in harmonische Töne übergehenden Stimmen (z. B. *Flutes octaviantes*, *Flutes harmoniques*, *Trompettes octaviantes*, *Trompettes harmoniques*) drückt seinem Systeme das Siegel der höchsten Vollendung auf.

2. Ist damit dem bei grössern Werken besonders fühlbaren Uebelstande begegnet, dass die höhern Octaven in demselben Grade an Glanz und Intensität des Tones verlieren, je mehr Töne der tiefern und besonders tiefsten Octave den einströmenden Wind absorbiren. Nach dem neuen Systeme kann eine solche Ungleichheit ebenso wenig mehr vorkommen, als das bei deutschen Orgeln so widerwärtige Windstossen bei kurz abgebrochenen Accorden oder beim *Staccato* im Pedale.

Endlich 3. ist in Bezug auf die Behandlung des Instrumentes dem Spieler mit diesem neuen Systeme ein solcher Reichthum von Mitteln zur Beherrschung seines Instrumentes geboten, wie es in Orgeln älterer Construction nie zu erreichen ist. Schon der Umstand, dass die Spielart selbst bei Koppelung von 4 Manualen noch nicht schwerer, als beim Gebrauch eines Manuals ist, redet laut genug für die Vortrefflichkeit des Systems in dieser Beziehung. Doch ist dies nicht das Einzige. Besondere Pedaltritte über der Pedalclaviatur setzen den durch Mischung der Stimmen möglichen Combinationen noch eine neue Reihe hinzu, für deren Gebrauch der Spieler nichts nöthig hat, als die Anwendung des beim Spielen eben nicht beschäftigten Fusses. Darunter stehen oben an die Pedale, welche nach dem Wunsche des Spielers den Discant oder Bass der Rohrwerke der verschiedenen Manuale oder beide zugleich und zwar selbst für den Moment des kürzesten *Staccato*'s erklingen machen. Daneben jene Koppeln, welche die Stimmen der verschiedenen Laden auf jedes beliebige der 3 oder 4 Manuale nach dem Wunsche des Spielers übertragen und so eine kaum berechenbare Anzahl von Combinationen der verschiedensten Stimmen unter einander möglich machen. Endlich das Pedal für den Crescendozug, der ein so vollkommnes Anwachsen des Tones vom *pianissimo* bis zum *fortissimo* der Orgel (natürlich mit Hülfe der übrigen Pedaltritte) und ein eben solches Abnehmen ermöglicht, wie es bei guten Orchestern nur je ausgeführt werden kann.

Möge es mir nun vergönnt sein, noch einige Worte der Vergleichung dieser neuen französischen Werke mit den deutschen hinzuzufügen, um durch Hinweisung auf die Unterschiede zwischen beiden einige andere noch nicht berührte Seiten näher zu beleuchten. Während in Deutschland noch fast durchgängig und zum Nachtheile der Orgelwerke der Bau neuer und die Reparatur alter Orgeln am liebsten an den Mindestfordernden verdungen wird, und während dadurch die deutschen Orgelbauer mehr und mehr bestrebt sein müssen, nicht allein billig, sondern auch mit geringerem Material zu arbeiten, sucht man in Frankreich für Neubau sowohl, als Reparaturen die besten Meister zu gewinnen, deren Ruf, auf wissenschaftliche Forschungen im Gebiete der Akustik und auf eine vollendete praktische Ausführung dieser Theorieen gestützt, durch ehrenvolle Anerkennung von Seiten des Staates alle Garantieen für die Erlangung wirklicher Meisterwerke bietet. Es liegt darin mehr, als dies auf den ersten Blick scheint. Obwohl in seiner äussern Stellung der französische Orgelbauer nicht über dem deutschen steht (es hat noch keiner derselben Reichthümer sammeln können), so steht er doch in Bezug auf wissenschaftliche Behandlung seines Faches weit über den meisten deutschen Orgelbauern. Es ist dies zu natürlich; denn während ihm auf der einen Seite in den reichen Sammlungen von Werken seines Fachs aus allen Zeiten, welche in dem *Hôtel des beaux arts* in Paris zur Benutzung eines Jeden aufgestellt sind, unentgeltlich alle Hülfsmittel zum Studiren seiner Kunst geboten werden, steht ihm auf der andern Seite das ganze Land, vertreten durch einen Kreis

der hervorragendsten Geister aller Zweige der Wissenschaft und Kunst richtend gegenüber. Mit den Resultaten seiner Forschungen, dargestellt in seinen Werken, tritt er vor sein Volk und empfängt von ihm den Preis, der allein des Künstlers und Denkers würdig ist: Ehre und Auszeichnung, Lorbeeren, die nicht zur trägen Ruhe eines maschinenmässigen Fortarbeitens im gefundenen Geleise, sondern zu neuen Forschungen antreiben. Und was er mit Aufgebot seiner Geldmittel, ja vielleicht auf die Gefahr eines vollständigen Bankerotts hin für seine Kunst gethan, raubt ihm nicht die Mittel zur Ausführung seiner Ideen im Grossen, nöthigt ihn nicht, mit Groschen und Pfennigen wieder zu gewinnen, was er vielleicht unter Entbehrungen aufgewandt, bis er zum Ziele kam: vom Staate wird ihm Ersatz für den Schaden geleistet, den er im Interesse seiner Kunst sich selbst zufügen musste. Das Beispiel des grössten, jetzt lebenden französischen Orgelbauers verbürgt die Wahrheit des Gesagten. Wie anders in Deutschland! Nicht als ob es Deutschland an talentvollen Männern in diesem Fache gebräche, Deutschland zählt deren genug und zwar Männer, deren Talent von dem sprüchwörtlich gewordenen deutschen Fleisse begleitet ist. Allein meist stehen diese Männer mehr oder weniger isolirt da, und die Resultate ihrer Forschungen kommen nur einem kleinern Kreise zu Gute und empfangen ihren Lohn und ihre Anerkennung auch nur von diesem. Dieser Umstand in Verbindung mit dem leidigen, alle künstlerische Behandlung tödtenden Verdinge der Arbeiten drängt den deutschen Orgelbauer mehr und mehr auf die Seite der Praxis; aber nicht einer solchen, die in Folge vorausgegangener wissenschaftlicher Untersuchungen ihres Erfolgs gewiss ist, sondern vielmehr zu einer Praxis, die in einer Masse von Versuchen Kraft und Zeit für halbe Erfolge zersplittert. Dass es auch Orgelbauer giebt, die davon eine Ausnahme machen, wird mit Freuden zugestanden; zumeist sind es jene Glücklichen, denen das Geschick neben ihrem Talente die äussern Mittel verlieh, um sich die Hülfsquellen für ihr Studium zu erschliessen, die dem talentvollen, aber armen Künstler mit wenig Ausnahmen ewig verschlossen bleiben. Im Allgemeinen ist nicht zu verkennen, dass in Folge der oben angegebenen Gründe die Kunst des Orgelbaues in Deutschland in einer überwiegenden Anzahl von Fällen zu einer handwerksmässigen Arbeit herabgedrängt wird. Die zugleich damit herabgedrückten Preise machen es dann dem Orgelbauer nicht mehr möglich, das beste Material zu seinen Arbeiten zu verwenden und er ist dadurch genöthigt, eine Masse von Zeit nur zur Beseitigung der aus der Benutzung des geringern Materials erzeugten Uebelstände aufzuwenden. Und wenn er auch endlich nothgedrungen die verlangte Garantie leistet, so geht doch der Kirche der Scheingewinnst des Verdings zum niedrigsten Preise in später immer und immer wieder nothwendig werdenden Reparaturen verloren. Eine nächste Folge dieser erstrebten Billigkeit ist die Verwendung von Holz und Metall in einem und demselben Register. Eine vollständige Tongleichheit lässt sich nun einmal zwischen beiden Materialien nicht herstellen, schon weil der Einfluss der Temperatur auf beide ein durchaus anderer ist. Es ist nicht das Holz, welches den Ton der Pfeife kräftiger als bei der metallnen macht, sondern nur die in Folge der Dicke des Holzes grössere Consistenz des schwingenden Körpers, welche dem Tone mehr Kern verleiht. Man höre nur ein Prinzipal von 32 Fuss Ton, aus reinem fingerstarken englischen Zinn, wie es z. B. in der von Cavaillé-Coll erbauten Orgel in St. Denis im Prospect steht, und man wird nicht allein die Präcision der Ansprache, sondern eben so sehr die Rundung und Fülle des Tones bewundern müssen, der in der Klangfarbe sich wesentlich von der Flöte 32 Fuss von Holz unterscheidet. Wenn es den französischen Orgelbauern von jeher möglich wurde, die Zungenregister vorzüglicher herzustellen, als es in Deutschland geschah, so lag die Ursache zum grössten Theil wieder in der Anwendung des bessern Metalls und dem vollständigen Ausschliessen des Holzes zu Aufsätzen für die tiefe Octave. Nach hundertfachen Versuchen stellt Herr Cavaillé-Coll als Grundsatz auf, dass nur die Verwendung von reinem englischen Zinn dem Zungenwerke die Ständigkeit im Tone und in der Tonfarbe zu verleihen vermag, welche sich bei den Labialpfeifen findet. Die Wahrheit dieser Behauptung wurde mir zur vollsten Ueberzeugung, als ich in der Madeleine-Kirche zu Paris einem vom Sängerchore am Hauptaltare vierstimmig vorgetragenen Psalm zuzuhören glaubte und zu meiner nicht geringen Verwunderung bei zufälligem Umdrehen sah, dass der Organist die *vox humana* spielte. Dies ist ein Beweis *ad hominem*, dem ist kein Wort zuzusetzen. Ja, und trotzdem, dass ich nun den Effect des Registers kannte, war ich 10 Minuten später nicht weniger im Zweifel darüber, was ich hörte, als ein mir bekannter lateinischer Gesang aus der Tiefe des Wundergebäudes der Madeleine erscholl; ein Blick genügte, um mich aufs neue von der vol-

lendeten Tänschang, oder was dasselbe sagt, von der Höhe der Vollkommenheit, welche für jenes Register erreicht worden ist, zu überzeugen. Durch die bei weitem häufigere Anwendung der Zungenstimmen in den französischen Orgeln erhalten diese neben dem metallisch-leuchtenden Tone, welchen sie mit den deutschen Orgeln gemein haben, eine so männliche Kraft, wie sie in deutschen Orgeln, selbst bei den grössten Werken, nicht zu bemerken ist.

Es bleibt nun nur noch übrig, die Behandlung dieser vollendeten Instrumente, d. h. das Orgelspiel selbst einmal näher zu beleuchten; doch muss ich mir dies für eine nächste Gelegenheit aufsparen, um damit nicht andern näher liegenden Interessen den Raum dieser Blätter vorweg zu nehmen.

Dortmund den 8. Juni 1852. *Breidenstein.*

Berliner Briefe.

Den 6. Juni.

Die interessanteste Aufführung in den letzten Wochen, die, soweit sie überhaupt noch etwas Musikalisches brachten, sich mit den aufgewärmten Resten des Winters begnügten, war die des „Elias" in der Garnisonkirche. Julius Schneider pflegt drei bis viermal des Jahres in dieser geräumigen und dem Ton günstigen Kirche grosse Oratorien zu einem Eintrittspreise von 10 Sgr. aufzuführen, und wenn auch die Chöre, zu denen die Sänger von allen Weltenden Berlin's ausgeschrieben werden, bei dem unregelmässigen Besuch der Proben nicht mit hervortretender Sicherheit und Feinheit ausgeführt werden, so ist doch der Umstand nicht gering anzuschlagen, dass es durch die Niedrigkeit des Preises auch den weniger Bemittelten vergönnt wird, sich an den grössten Werken deutscher Kunst zu erfreuen und zu bilden. In Berlin ist in der That für das musikalische Vergnügen jedes Standes gesorgt, und zwar in der Weise, dass selbst der Aermste zum Genuss der grössten und besten Werke gelangen kann, und es hat sich dadurch eine weit verbreitete Strenge und Sicherheit des Geschmackes herangebildet, in der vielleicht Berlin alle Städte Deutschlands übertrifft, die aber auch andererseits wieder das Beste ist, was Berlin aufweisen kann. — Mendelssohn war und ist noch immer der eigentliche Liebling der gebildeten Gesellschaft Berlins; es ist, als ob sich das Berlinerthum, dies feine ätherische Wesen, das in Eleganz und in Feinheit und Leichtigkeit der Form Alles überragt, zu den objectiven Mächten der Welt aber, der Religion, der Poesie u. s. f. sich mehr sehnsüchtig begehrend verhält, als dass es sie wirklich erreichen könnte, — es ist, als ob sich dies Berlinerthum in Mendelssohn seinen höchsten künstlerischen Ausdruck gegeben hätte. In dem norddeutschen Athen fehlt der Ernst der Gesinnung, der das, was er erstrebt, nun auch durchdringt, und dies Gefühl des Strebens, das aus eigener Schwäche sein Ziel nicht erreichen kann, drückt Allem den Stempel einer leisen, mildgefärbten Schwermuth auf, und es entsteht ein wunderbarer Reiz in diesem Gemisch von frischer, muthiger Kraft, die aber das Ziel verfehlt, und wehmüthiger Zartheit; dazu kommt die Vermeidung des Eckigen in der Form, des allzu Materiellen im Ausdruck; wir haben den Eindruck des Mannes von höchster Bildung, der also wenigstens dies Eine ganz erreicht hat; dann aber gibt er es auf, sich an das Hohe und Grosse zu wagen, er wendet sich zu kleinen Gegenständen, er stellt das Liebliche und Anmuthige dar, kurz Alles, was kleinen Menschen und kleinen Geistern und Dämonen begegnen kann, und dann ist er ganz in seinem Element und erreicht Alles, was er will. — Auch im Elias sind diese Partieen, z. B. die Scene mit der Wittwe, die gelungensten; sie sind so, dass sie sich besser nicht denken lassen; aber überhaupt ist der Elias nicht ein Werk der geschwächten, sondern der gestärkten Kraft; und es ist ein solcher Fortschritt in Bezug auf den Paulus darin, dass man beim Anhören des Werkes neue Hoffnung schöpft, der Geist der Zeit sei in vielversprechendem Aufschwung begriffen. Zwar ist der Elias bis jetzt noch weniger populär, als der Paulus, und wird es auch vielleicht in 10 bis 20 Jahren nicht werden; dies aber hat seine sehr guten und eigenthümlichen Gründe. Erstens ist der Paulus lyrisch, der Elias dramatisch; der grössere Theil der Menschen und das weibliche Geschlecht fast durchweg wird aber stets auf dem lyrischen Standpunkte stehen bleiben. Zweitens aber pflegt die grosse Masse sich an dem materiellen Gehalt eines Componisten, d. h. an der Eigenthümlichkeit seiner melodischen, harmonischen und rhythmischen Wendungen zu verständigen; was darüber als höchste künstlerische Leistung hinausgeht, die Architektonik der Form und die Wahrheit und Objectivität des Ausdruckes, wird nur von Wenigen bemerkt und beachtet. In ersterer Beziehung war Mendelssohn schon früh fertig, und da er über diese rein sinnlichen Grundlagen in späterer Zeit im Princip nicht hinausging, da er in seinem musikalischen Stil z. B. im Elias derselbe blieb, der er im Paulus war, so fehlte für diejenigen, die Musik nur mit den Oh-

ren in sich aufnehmen, der Reiz der Neuheit, ja Mendelssohn konnte von diesem Standpunkte aus in seinen spätern Werken sogar abgeschwächt erscheinen. In Allem also, was das Elementarische einer Composition ausmacht, blieb er der Alte und Gleiche; nur in der künstlerischen Verwendung dieser Elemente, in der geistigen Reinigung seines Wesens schritt er vor, und diesen Fortschritt nahmen und nehmen nur Wenige wahr. Der Elias ist objectiver und characteristischer gehalten, als der Paulus und ist eben darum auch von schwächlicher Sentimentalität, von elegischem Trübsinn freier. Die krankhafte Neigung zur Schwermuth brach sich an der gediegenen Erkenntniss des Mannes, dass die wahre Kunstleistung in dramatischer Objectivität des Ausdrucks bestehe; der wahre Künstler muss in seinem Innern die mannigfaltigen Zustände der verschiedensten Individualitäten mitempfinden; und so zeigt es sich, wie die auf richtiger Erkenntniss beruhende Ausübung der Kunst auch den Menschen selbst zur Gesundheit und zur Harmonie seiner Kräfte führt, indem sie ihn aus den Schranken seiner persönlichen Einseitigkeit befreit, die zuletzt immer zur Krankhaftigkeit führen müssen, und das absolut Menschliche in ihm zur Entwickelung bringt. Dass Wahrheit des Ausdrucks und dramatische Allseitigkeit immer klarer als die höchsten Principien der Kunst an den Tag treten, kann der Gegenwart nicht genug zum Ruhme angerechnet werden; aber auch Mendelssohn folgte diesen Principien in der Praxis, ohne viel Worte darüber zu machen. Andererseits aber auch hielt Mendelssohn, und mit Recht, daran fest, dass sich in der Tonkunst die innere Empfindung zu einem musikalischen Körper gestalten müsse; und wenn es auch zugegeben werden kann, dass in der Oper, die es mit stärkeren Leidenschaften und mit mannigfacher Handlung zu thun hat, die Formen flüssiger und übergehender sind, als im Oratorium, so gibt es doch hier ein Maass, das nicht überschritten werden darf, wenn eben nicht das Ganze als ein ästhetisches verletzendes Kunstwerk erscheinen soll; als solches aber wird es erscheinen, je stärker das Uebergewicht auf irgend einem der in der Kunst möglichen Principien ruht. — Die Aufführung des Elias war dadurch besonders interessant, dass Herr Böttieher, der frühere Liebling des Berliner Theaterpublikums, nach einem durch Krankheit herbeigeführten Verlust seiner Stimme zum ersten Male wieder öffentlich sang; er befindet sich wieder im theilweisen Besitz seiner Stimme und wird auch, wie es heisst, als thätiges Mitglied unserer Bühne von Neuem angehören, desgleichen Frl. Marx. Auch von dem Engagement des Sign. Marchese, der, mit einer Deutschen verheirathet und ein grosser Verehrer unserer Musik, jetzt auch unsere Sprache eifrig treibt, wird gesprochen. Obgleich vor der Hand vielleicht noch einige aus der Nationalität natürlich hervorgehende Differenzen zu überwinden sein werden, so lässt sich dennoch von diesem eigenthümlichen Versuch ein günstiger Erfolg erwarten. Denn Sign. Marchese verbindet mit einer schönen, kräftigen und hochliegenden Bassstimme eine schöne, männliche Gestalt, musikalische Bildung und die allen Italiänern eigene dramatische Gewandtheit und Lebendigkeit; so glaube ich namentlich, dass er uns mit der Zeit einen Don Juan würde vorführen können, wie wir ihn in unserer Mitte nicht leicht finden dürften. Man sollte sich überhaupt um Italiäner bemühen, die dem deutschen Geschmack irgend zugänglich sind; denn an Schönheit und Klarheit der Stimmen werden, wie ich fürchte, die Deutschen doch immer vergebens mit ihnen wetteifern. Frau Viala-Mittermayer, die als Fides, Norma and Statira gastirte, hat eine schöne Stimme, einen maassvollen und edeln Vortrag, aber ihre äussern Mittel sind nicht imponirend genug, als dass sie einen bedeutenden Erfolg hätte haben können. Gegenwärtig gastiren Hr. Kindermann und Fräul. Geisthardt an unserer Bühne. Die Oper brachte nichts Neues, und die Friedrich-Wilhelmstädtische Bühne führte uns ausser der Doppelflucht von Schmidt (Balletdirigent in Berlin, starb vor acht Jahren), die sich für Bühnen mittleren Ranges als ein fliessendes und ansprechendes Werk recht gut eignet, ohne dass sie aber auf musikalische Bedeutung Anspruch machen könnte, mehrere ältere Operetten vor, z. B. den Schauspieldirector von Mozart, in dem Hr. Hassel als Schikaneder excellirte. Die kleineren Sommertheater, die indess an allen Enden Berlin's hervorgewachsen sind, werden die herrschende Neigung, dies und jenes aus den Rumpelkammern der Theater hervorzuholen, wohl mitmachen, und so werden unsere jungen Componisten es wohl von Tage zu Tage mehr begreifen, dass man die Welt nicht durch gesuchte und überladene Arbeit, sondern durch natürliche Wahrheit und edle Formbildung befriedigt und begeistert. *G. E.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Berlin. Das Schloss Monbijou, in der Stadt gelegen, soll zur Aufnahme der musikalischen Abtheilung der königl.

Bibliothek bestimmt sein. Prof. **Dehn** ist Director dieser Abtheilung: möchte er auch nur dafür sorgen, dass die liberalsten Grundsätze für die Benutzung der dort aufgehäuften Schätze Anwendung finden. In Monbijou wäre Platz für ein ganzes Conservatorium der Musik. Wenn wir einmal das Glück hätten, einen recht musikalischen Unterrichtsminister zu haben, was liesse sich hier durch Concentrirung aller versplitterten Kräfte und aller verzettelten Fonds gründen! Das sind aber *Pia desideria!* doch nein, der Fehler ist eben, dass man die Musik nicht unter die *Pia corpora* rechnet, sonst wäre längst geholfen.

Das **grosse niederrheinisch-niederländische Sängerfest**, welches abwechselnd zu Arnheim und Cleve alljährlich gefeiert wird, findet am 14. und 15. **August** zu **Cleve** statt. An 600 Sänger haben bereits ihre Theilnahme zugesagt: ihnen und den Zuhörern wahrhaft festliche Tage, reich an Liedern und geselliger Freude, zu verschaffen wird das Comité alles aufbieten, und die Erfahrung hat gezeigt, dass dieses Fest, bei welchem keinerlei Ostentation mit Preisausschreibungen und Wettstreiten prunkt, jedesmal seine Theilnehmer mit der vollsten Befriedigung wieder in die Heimath entlässt.

** **Wien.** Die Italiäner haben einen grossen und diesmal auch vollkommen verdienten Triumph gefeiert: sie haben uns Mozart's **Don Juan** in einer Aufführung gegeben, welche, wenn auch nicht überall vollkommen, doch im Ganzen vortrefflich war und einzelne Glanzpunkte hatte, welche das Publikum und sogar das Orchester und den Capellmeister zum lebhaftesten Applaus hinrissen. **Proch** dirigirte, allein **Esser** hatte die Oper einstudirt und wurde leider kurz vor der Aufführung unwohl; er wird auf einige Monate in die Bäder gehen, um seine angegriffene Gesundheit wieder herzustellen. **Debassini** und die **Medori** waren die Hauptträger des Mozart'schen Geistes, jener Don Giovanni, diese Donna Anna. Die gewaltige Stimme der Medori, der Adel und die Leidenschaft ihres Spiels rissen Alles dahin: die Brief-Arie musste sie zwei Mal singen, was ihr nicht die geringste Anstrengung machte, und in dem Chor *Viva la libertà!* beherrschte ihr $\bar{g}$ die ganze Tonmasse auf der Bühne und im Orchester. Die Wirkung dieser Stelle war grossartig, das ganze Publikum erhob sich von seinen Sitzen! Auch **Scalese** als Leporello und die **Marray** als Zerline waren vorzüglich; die Rolle des Leporello wird, besonders mit den ursprünglichen italiänischen Recitativen, immer nur bei einem italiänischen Buffo ihren wahren Spielrepräsentanten finden, wenngleich der **Gesang** von deutschen Bassisten in dieser Partie meistens besser vertreten sein mag. Wie ich so den zusammenströmenden Beifall von beiden Parteien, von den Verehrern der deutschen und den Schwärmenden für italiänische Musik, beobachtete, da trat es mir so recht hier vor, dass Mozart doch wohl durchaus nicht in einem „ungeheuren Irrthum" gewesen sei, als er die Eigenthümlichkeiten beider in seinen Opern vereinigte, und dass er es mit einem musikalischen Genie gethan, an welches kaum die Kritik, geschweige denn die Opernmusik der Jetztzeit reicht. —5—

London. Frau **de la Grange** ist auf dem Theater der Königin als Lucia di Lammermoor aufgetreten: sie wurde sieben Mal gerufen und von den enthusiastischen Beschützern Lumley's mit Zeichen der Anerkennung und Einladungen überhäuft. — Herr und Frau **Puzzi** haben auch dies Mal wieder wie alljährlich in ihrem grossen Modeconcert die Guineen der hohen Aristokratie eingestrichen: das concertgebende Ehepaar thut wenig oder nichts dabei, der Herr Gemahl war dies Mal sogar wegen Unpässlichkeit gar nicht zugegen, allein einige zwanzig bis dreissig Nummern, und die Namen von 16—20 der ersten Künstler der Saison ziehen. — Ein Herr **Allcroft** hat die Liebe des Londoner Publikums zur **Quantität** der Concertmusik auf die Feuerprobe gestellt. Sein Morgenconcert am 24. Mai bestand aus zwei Theilen, wovon der erste 23, der zweite 20 Musikstücke brachte; zwischen beiden Theilen wurden ausserdem noch Scenen aus Rossini's Moses von einem Chor mit der Begleitung von einer Orgel und von 8 Harfen ausgeführt. Anfang um 1 Uhr, Ende um 4½ Uhr, und auf dem Programm die demüthige Bitte an die Zuhörer: doch ja kein Stück *da capo* zu verlangen, weil man sonst unmöglich bis halb fünf fertig werden würde" —!

Mit den Opern im Freien ist's doch weit gekommen! Neulich wurde Auber's „Maurer und Schlosser" auf dem Gartentheater der Frl. Kroll zu Berlin gegeben.

Dem deutschen Componisten **Simon Mayr** ist vor kurzem zu **Bergamo** in der Marienkirche ein Denkmal errichtet worden. Es besteht aus einer Marmorgruppe von drei allegorischen Figuren, der Vocal- und Instrumentalmusik und der Religion in ihrer Mitte: darüber das Brustbild des Künstlers und die Inschrift. Simon Mayr war im Jahre 1763 zu Mendorf bei Ingolstadt geboren, studirte durch fremde Hülfe in Ingolstadt, ging aber 1789 nach Venedig, wo er sich unter Bertoni der Musik widmete, da der Canonikus Graf Pesenti ihm seine Gunst schenkte und ihn reichlich unterstützte. Er betrat die gewöhnliche Laufbahn der italiänischen Componisten, machte Glück mit seinen Opern, wurde 1802 Capellmeister in Venedig und darauf in Bergamo. Er traf in die Zeit, wo Cimarosa's und Paësiello's Musik zu verstummen begann. Seine Opern: *Lodoiska, i misteri Eleusini, Ginevra di Scozia (1803), Adelasia ed Aleramo (1807), Medea* u. s. w. machten ihn berühmt. Anerbietungen von Neapel und Paris, auch von Dresden, lehnte er aus Vorliebe für seine neue Heimath Bergamo ab. Nur einmal kehrte er nach 40jähriger Abwesenheit nach Deutschland als Besuchender zurück. Er hatte, als Rossini aufkam, der Operncomposition entsagt und sich ausschliesslich der Kirchenmusik gewidmet. Er wurde 82 Jahre alt und starb im Jahre 1845. Er dürfte wohl der einzige deutsche Componist sein, dem die Italiäner ein Denkmal gesetzt haben.

C. M. von **Weber** lehnte den Vorschlag, Schiller's Lied „**an die Freude**" zu componiren, folgendermaassen ab: „Diese Dithyrambe an die Freude ist zu meinem Zweck nicht tauglich, indem darin der Geist von einem wichtigen Gedanken zum andern gleichsam fortgerissen wird. Solch ein Zusammendrängen von Gedanken ist schlechterdings gar nicht für das Lied, am allerwenigsten für das Volkslied. Wo Herz und Sinnen bewegt sein sollen, da muss dem Verstande keine Arbeit aufgetragen werden."

Karl Eckert, Componist der Oper „Wilhelm von Oranien" und im letzten Winter zweiter Dirigent an der italiänischen Oper in Paris, wird nach Deutschland zurückkehren, um eine neue Oper zu vollenden. In Paris hatte er sich besonders auch als Gesanglehrer bereits einen bedeutenden Ruf erworben.

Eugen Scribe, der Paris schon vor dem 2. December verlassen, hat seine Reise durch Italien, wo sein Aufenthalt besonders in Rom und Neapel gefeiert wurde, beendet und ist durch Deutschland über Wien und Berlin nach Frankreich zurückgekehrt. In Berlin soll er mit Meyerbeer eine Unterredung wegen eines neuen Operntextes gehabt haben.

Der Tenorist Formes aus Köln, Bruder des Bassisten, ist an der Berliner Hofbühne durch neuen Contractabschluss auf mehrere Jahre sehr vortheilhaft angestellt worden.

W. Tschirch ist seit Ostern fürstlich reussischer Musikdirector in Gera. Am 15. Mai hat er daselbst sein Antrittsconcert gegeben, in welchem sein „Sängerkampf", dramatische Cantate für Männergesang und Orchester aufgeführt wurde.

Wiesbaden. Am 5. Juni fand die erste Aufführung von L. Schindelmeisser's Oper „Der Rächer" hier statt und ärntete den nämlichen grossen Beifall, dessen sie sich bis jetzt auf den Bühnen zu Frankfurt a. M., Pesth, Mannheim und Mainz zu erfreuen hatte. (Ein ausführlicher Bericht wird nächstens in dieser Zeitung folgen.)

Um Störungen in der Zusendung zu vermeiden, werden die geehrten Abonnenten der

Rheinischen Musikzeitung

gebeten, das II. Semester dieses Jahrganges bei den betreffenden Post-Aemtern oder Buch- und Musikalienhandlungen **recht bald** zu bestellen.

Schliesslich noch die Anzeige, dass der Preis dieser Zeitung unverändert bleibt, obgleich ich durch Einführung der neuen Stempelsteuer erhebliche Opfer bringen muss.

Der Verleger M. Schloss in Cöln.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff in Bonn. Verlag von M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

